THORÉ-BUERGER

JAN VERMEER VAN DELFT

LEIPZIG · JUL. ZEITLER 1906


EX LIBRIS
NIKA PEVSNER





Digitized by the Internet Archive
in 2015



https://archive.org/details/janvermeervandel00thor



Die Spitzenklöpplerin (Louvre) Phot. Korn, Paris.

THEOPHIL THORÉ (W. BUERGER)

JAN VERMEER VAN DELFT

DEUTSCH VON PAUL PRINA



VERLAG VON JULIUS ZEITLER IN LEIPZIG 1906



AN CHAMPFLEURY

SIE gehören zu jenen, die das Unbekannte und das Verkannte anziehen. Sie spüren gleichzeitig dem Geheimnisvollen und dem Offenkundigen, dem Schatten und dem Licht — diesen beiden äussersten Enden aller Kunst und alles Lebens — nach.

Wenn Ihr Weg Sie in das Bereich irgend einer Fundgrube führt, so treibt es Sie an, bis zum Boden hinabzusteigen, um sie auf ihren Inhalt zu untersuchen. Und Sie finden dann *Violinen aus Fayence**), irgend eine Rarität oder irgend ein Dokument einer ewigen Wahrheit.

Sie lieben die Fragezeichen, um sie in Ausrufungszeichen und Ausdrücke der Bewunderung zu verwandeln.

Da Sie drei Halbtote, die Brüder Lenain, wieder erweckt haben, so werden Sie Ihre Teilnahme sicherlich nicht einem Original versagen, das der Vergessenheit anheimgefallen war und das ich nun versuchen will wieder in das Licht des Tages zurückzuführen. Vielleicht mache ich damit eine Ungerechtigkeit wieder gut, die die Unwissenheit oft in der Geschichte unserer verehrten holländischen Schule begangen hat.

Van der Meer war durchaus nicht tot und was er geschaffen hatte war immer vorhanden, aber man hatte auf seinen strahlenden Werken seinen Namen getilgt. Van der Meer war hinter Pieter de Hooch verschwunden, genau wie Hobbema hinter Ruisdael.

*) Champfleury war Ästhetiker und Kunstkritiker und seit 1873 Konservator des keramischen Museums und der Porzellansammlung zu Sêvres.

Jetzt hat Hobbema seine Individualität neben seinem Freunde und Genossen Ruisdael wiedererlangt. Nicht minder schickt es sich, van der Meer den ihm gebührenden Platz neben Pieter de Hooch und Metsu, in der Nachbarschaft Rembrandts zurückzuerstatten.

Ich übergebe Ihnen hiermit meine *Sphinx;* ich zweifle nicht, dass Sie in ihr einen Ahnen jener Künstler, die die Natur lieben, die sie erfassen und in ihrer bezaubernden Aufrichtigkeit zum Ausdruck bringen, erkennen werden.

JAN VERMEER VAN DELFT

IM Mauritshuis, dem königlichen Museum des Haag, nimmt eine prächtige und ganz eigenartige Landschaft alle Besucher gefangen und prägt sich sowohl den Künstlern, wie auch den feinen Gemäldekennern lebhaft ein. Es ist eine Stadtansicht, mit einem Quai, einem alten Bogentor, Gebäuden mit sehr verschiedener Architektur, Gartenmauern, Bäumen und weiter vorne mit einem Kanal, einem Streifen Land und mehreren Figuren. Der silbergraue Himmel und der Ton des Wassers erinnern ein wenig an Philips Koninck. Der Glanz des Lichts, die Kraft der Farbe, die Solidität des Farbenauftrags an gewissen Stellen, die ganz reale und doch völlig originale Wirkung haben sogar etwas Rembrandtsches an sich.

Als ich die Museen Hollands um das Jahr 1842 zum erstenmal besuchte, überraschte mich dieses ausserordentliche Bild ebenso wie die *Anatomiestunde* und die übrigen sehr seltenen Rembrandts im Museum des Haag. Da ich nicht wusste, wem ich es zuschreiben sollte, befragte ich den Katalog: „ANSICHT DER STADT DELFT, *von der Seite des Kanals*, von Jan van der Meer van Delft.“ Halt, sieh mal an, das ist ja einer, den wir in Frankreich nicht kennen und der wohl verdiente gekannt zu sein!

Selbst nach den aus der *Nachtwache*, den *Staalmeesters* und den übrigen Wundern des Amsterdamer Museums gewonnenen Eindrücken berichtete ich nach Paris über die unauslöschliche Erinnerung an dieses Meisterwerk — von van der Meer van Delft? Meinetwegen! Zu jener

Zeit betrachteten wir alle ein Bild um der Augenweide willen und um schöne Beschreibungen davon zu geben, ohne uns allzuviel um die Geschichte der Kunst und der Künstler zu quälen.

Als ich später, noch vor 1848, zu wiederholten Malen meine Schritte nach Holland lenkte, hatte ich Gelegenheit auch die hauptsächlichsten Privatgalerien zu besuchen und bei Herrn Six van Hillegom, dem glücklichen Besitzer des berühmten Porträts seines Vorfahren, des Bürgermeisters Jan Six von Rembrandt, fand ich noch zwei hervorragende Gemälde, ein MILCHMÄDCHEN und die FASSADE EINES HOLLÄNDISCHEN HAUSES, — von Jan van der Meer van Delft! Dieser unheimliche Maler! Aber ernsthaft gesprochen, van der Meer ist doch wohl unstreitig einer der ersten Meister der gesamten holländischen Schule? Wie kommt es nun, dass man nichts über einen Künstler weiss, der Pieter de Hooch und Metsu erreicht, wenn nicht übertrifft?

Als ich dann noch später, nach 1848, zwangsweise ein Fremder und instinktiv ein Kosmopolit geworden war, abwechselnd England, Deutschland, Belgien und Holland bewohnte, habe ich die Museen Europas studieren, die Überlieferungen sammeln, die Bücher aller Sprachen über Kunst lesen und die noch dunkle Geschichte der nordischen Schulen ein wenig aufzuklären versuchen können, besonders die der holländischen Schule und hier wieder die Rembrandts und seiner Umgebung — und die meiner „Sphinx“ van der Meer.

Im ersten Bande der *Museen Hollands,* 1858 erschienen, machte ich auf die Landschaft des Haager Museums und die beiden Gemälde der Sammlung Six van Hillegom aufmerksam. 1859 fügte ich diesem Rudiment von Katalog den phantastischen und bleichen Kopf, den der Herzog von *Aremberg in Brüssel* besitzt und das entzückende Landhaus im Besitze des Herrn Suermondt zu Aachen,

hinzu*). 1860, im zweiten Bande über die Museen Hollands, war es mir gelungen, mehr als ein Dutzend van der Meers urkundlich festzustellen und eine Menge von Angaben zusammenzubringen, die mir seitdem dazu verholfen haben, fast das ganze Werk des Malers der Ansicht von Delft wieder aufzufinden.

Diese beharrliche Vorliebe hat für mich viele Reisen und viele Ausgaben zur Folge gehabt. Um manch ein Bild van der Meers zu sehen, habe ich hunderte von Meilen zurückgelegt. Um Photographien von Bildern van der Meers zu erhalten, habe ich Tollheiten begangen. Ich habe sogar alle deutschen Lande nochmals bereist, um seine in Cöln, Braunschweig, Berlin, Dresden, Pommersfelden und in Wien zerstreuten Werke mit Sicherheit festzustellen. Doch ich finde mich belohnt, um so mehr, als mir die hohe Freude zuteil geworden ist, seine Gemälde nicht nur in den Museen und Galerien zu bewundern, sondern auch mehr als ein Dutzend davon zu erwerben, indem ich die einen von meinen Freunden Pereire, Double, Cremer und anderen ankaufen liess, die anderen für mich selbst erstand. Man kennt einen Meister erst wahrhaft, wenn man mehrere seiner Werke besitzt, bei sich zu Hause, auf einer Staffelei, wenn man sie bei jeder Beleuchtung studiert hat und mit Musse vergleichen kann.

Zur selben Zeit, da ich eifrig auf der Suche nach Gemälden van der Meers war, sammelte ich auch alle geschriebenen oder überlieferten Dokumente, die seine Person betrafen; ich durchstöberte die alten Bücher, die alten Kataloge, die holländischen Archive.

Durch diese doppelte Forschung über den Künstler und über sein Werk genoss ich den mich in meinen Be-

*) Dieses Bild — Das Landhaus — mit der Sammlung Suermondt 1874 nach Berlin verkauft (Kaiser Friedrich Museum), ist nicht vom Delfter Vermeer, sondern von Dirk Jan van der Laen (1759—1829, in Leiden und Zwolle).

mühungen unterstützenden Verkehr der in den einzelnen Ländern kompetentesten Männer; ich kam in Belgien mit Charles de Brou und Cremer zusammen; in Holland mit C. Vosmaer (Haag) und Dr. Scheltema .(Amsterdam); in Deutschland mit Suermondt und Dr. Waagen vom Berliner Museum; mit Julius Hübner vom Dresdner Museum; mit Herrn von Lützow, dem Bibliothekar der Akademie der schönen Künste zu Wien; in England mit Sir Charles Eastlake, dem bedauernswerten Direktor der National Gallery, mit George Philipp und anderen.

In Paris hat Otto Mündler mir verschiedene interessante Notizen vermittelt und zwei Redakteure der Gazette des Beaux-Arts haben mir über einige Gemälde Auskunft gegeben: Léon Lagrange hat mich belehrt, dass der BRIEF, bei Lebrun gestochen, im Besitz des Herrn Dufour zu Marseille war; und Paul Mantz, dass Herr Dumont zu Cambrai einen als van der Meer van Delft katalogisierten GEOGRAPHEN besass.

Über die Biographie besitze ich in der Tat nur chronologische Richtpunkte und einige wenige sichere Tatsachen. Doch vermittels der Werke, die ich in grosser Zahl kenne, hoffe ich die Persönlichkeit van der Meers beinahe ganz wiederherstellen zu können. Sagt man nicht, dass man an der Arbeit den Arbeiter erkennt? Die Malerei enthüllt den Maler, und Gemälde ergänzen bisweilen die geschriebenen Manuskripte.

Ich wage mich also an die „Sphinx", und vielleicht gelingt es mir, wenigstens einen Teil des Dunkels zu lösen, in dem sie ihr Rätsel den wenigen Neugierigen verborgen hält.

* * *

Vor ungefähr zehn Jahren*) war Jan van der Meer van Delft in Frankreich fast völlig unbekannt. Sein Name

*) Also ca. 1856.

fehlt in den Malerbiographien und Geschichtswerken über Malerei; seine Werke fehlen in den Museen und in den Privatsammlungen.

Höchstens erwähnen gelehrte Kenner wie Lebrun, Paillet, Henri und Perignon einige Gemälde von van der Meer van Delft in den von ihnen redigierten Auktionskatalogen.

Lebrun, der mit Holland in Beziehung stand, beurteilt ihn sogar ziemlich gut: „Dieser van der Meer, von dem die Kunsthistoriker nicht gesprochen haben, verdient — so sagt er im Jahre 1809 — eine besondere Aufmerksamkeit. Er ist ein *sehr grosser Maler* in der Art Metsus. Seine Werke sind selten und sind in Holland besser gekannt und geschätzt, als irgendwo anders. Man bezahlt sie ebenso teuer, als die Gabriel Metsus . . .“

In dem Katalog der ersten Versteigerung Laperière zu Paris, 1817, empfiehlt Pérignon die SPITZENKLÖPPLERIN*), heute, nachdem sie vorübergehend in der Sammlung Nagel im Haag gewesen, bei Blockhuyzen in Rotterdam: Ein mit der grössten Sorgfalt gemaltes Bild, in dem der Maler es verstanden hat, mit einer breiten, ruhigen Technik das letzte Wort der Natur, den Abstand der Gegenstände voneinander, die seidenartige Weichheit der Stoffe durch die Richtigkeit der Farben und der Wirkung wiederzugeben.“

Chault de Saint Germain zitiert die SPITZENKLÖPPLERIN als von „Jan van der Meer, *genannt der Delfter,* geboren zu Schonove (sic), nach anderen zu Haarlem . . .“ und vermengt auf diese Weise drei van der Meer in einem einzigen.

In dem zur Zeit seines Erscheinens, 1852, neuen und verdienstvollen Katalog des Louvre erwähnt der Bearbeiter Villot, nachdem er sich bei d’Argenville, „der 1761 in Holland über *die* van der Meer Informationen hat an-

*) Heute im Louvre zu Paris.

stellen lassen", Rat geholt, Jan van der Meer van Delft, aber auch er vermengt ihn mit seinen anderen Namensvettern, „die in *Schoonhven*, Haarlem oder Utrecht geboren sind."

Im Jahre 1857 rühmt Maxime Ducamp, von einem Besuch der Museen Hollands zurückgekehrt, in der *Revue de Paris* die Landschaft des Museums im Haag: „Das ist mit einer bei den holländischen Landschaften sehr seltenen Kraft, Solidität und Derbheit des Farbenauftrags gemalt. Dieser Jan van der Meer, den ich nur dem Namen nach kannte, ist ein wuchtiger Maler, mit schwerer, breiter, manchmal dicke Höcker zeigender Farbentechnik . . . . . ."

1858 schreibt Theophil Gautier, durch dasselbe Bild in die höchste Bewunderung versetzt, im *Moniteur:* „Van Meer (sic) malt beim ersten Pinselstrich mit unglaublicher Kraft, Richtigkeit und Intimität des Tons . . . . . Der Zauber des Dioramas ist ohne irgend einen Kniff erreicht."

1860 konstatieren Léon Lagrange und Paul Mantz in der *Gazette des Beaux-Arts,* als von den Gemälden in Marseille und Cambrai die Rede ist, ebenfalls die hervorragenden Eigenschaften dieses originellen Meisters.

Endlich hat Charles Blanc, nach der Veröffentlichung unserer *Museen Hollands,* van der Meer van Delft eine Biographie gewidmet in der grossen, bei Renouard herausgegebenen *Geschichte aller Malerschulen.*

Meiner Kenntnis nach ist das fast alles, was man in Frankreich über van der Meer geschrieben hat.*)

In Belgien hatte der Chevalier Burtin in seine „Liste der hervorragendsten Maler mit den höchsten bekannten Preisen, für die bisher ihre hervorragendsten Werke verkauft worden sind" folgende Notiz über unseren Meister eingetragen: „Jan van der Meer, genannt van Delft, 6000 Livres." Er sagt nicht, auf welches Bild van der

*) Bis 1866.

Meers sich dieser zu einer Zeit, in der man noch nach *Livres* rechnete, exorbitante Preis bezieht.

In England erwähnt John Smith, der so manches Bild zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts aufstöberte und die holländische Schule so trefflich kannte, in seinem wertvollen Werk van der Meer van Delft einmal im Gefolge Pieter de Hoochs, ein zweites Mal im Gefolge Metsus: „Die Kunstschriftsteller, sagt er, scheinen die Werke dieses hervorragenden Künstlers gar nicht gekannt zu haben; denn obgleich sie *zwei* Maler dieses Namens erwähnen, kann weder der eine noch der andere derjenige sein, um den es sich handelt. Die von ihm mit Vorliebe dargestellten Gegenstände waren mit häuslichen Arbeiten oder irgend einem Vergnügen, wie Musizieren, Kartenlegen, Lesen oder Schreiben beschäftigte Frauen. Und diese Malereien sind mit einem gut Teil der Metsu eigenen Eleganz, untermischt mit einem leisen Anklang an Pieter de Hooch, behandelt. Doch war sein Pinsel nicht auf diese Gegenstände beschränkt; denn er wandte sein Talent auch auf die Landschaft und Stadtansichten an *(to landscape painting and views in towns)*. Eine seiner vorzüglichsten Schöpfungen dieser Art ist die *Ansicht von Delft*, eine ganz prächtige Malerei, vom Könige von Holland angekauft . . . . . Er *florierte* am Ende des siebzehnten Jahrhunderts.“ Smith hat zweifellos noch andere Werke von van der Meer, als das heute im Museum des Haag befindliche Gemälde gesehen, aber es scheint, dass er nichts über die Biographie des Künstlers selbst wusste.

In Deutschland hat Dr. Waagen van der Meer in mehreren seiner Schriften gefeiert, ganz besonders in seinem englisch, deutsch und französisch (Brüssel 1863) veröffentlichten *Manual*, worin er auf drei Seiten alles, was er über diesen grossen Maler weiss, zusammenfasst.

* * *

In Holland wenigstens konnte man hoffen bei den Biographen, von Houbraken bis Immerzeel authentische und genügende Aufschlüsse zu finden. Houbraken jedoch spricht nur von dem zu Schoonhoven geborenen van der Meer, der in Utrecht wohnte, wo er im Jahre 1664 der Älteste der Malergilde wurde; Weyermann schreibt Houbraken, wie gewöhnlich, einfach ab; van Gool spricht nur von zwei van der Meer van Haarlem, dem alten und dem jungen. Einzig van Eynden und van der Willingen geben ein paar biographische Bestandteile, die der „Beschreibung der Stadt Delft" (*Beschrijving der Stad Delft*) von Dirk van Bleijswijck entlehnt sind, einem 1667—68 in Delft von Arnold Bon gedruckten und von C. Decker, einem Verwandten des Karel Fabritius, mit ziemlich guten Stichen geschmückten Grossquartausgabe von beinahe tausend Seiten. Van Eynden und sein Mitarbeiter, die 1816 schrieben, wissen weiter nichts, als: „Wir müssen van Bleijswijck folgen, bis neue Aufschlüsse gefunden sind." Immerzeel seinerseits hat sich begnügt van Eynden zu „folgen", indem er ihn kurz zusammenfasst.

Nachdem er nach van Bleijswijck aufgezeichnet hat, dass van der Meer 1632 zu Delft geboren ist, dass er ein Schüler des durch die 1654 in Delft stattgefundene Pulverexplosion getöteten Karel Fabritius war und noch 1668 in seiner Vaterstadt lebte und arbeitete, fügt von Eynden hinzu: „Er ahmte den Styl seines Meisters nach, ebensowohl in der Wahl der Kompositionen, als auch in der Ausführung. Aber er hat Fabritius in der Reinheit der Zeichnung, der Kraft der Farbe, der Natürlichkeit oder Naivetät des Ausdrucks übertroffen. Man findet keine weitere Auskunft über sein Leben und sein Talent. Dass er indessen 1696 bereits tot war, erfahren wir durch eine Gemäldeversteigerung, die am 16. Mai 1696 zu Amsterdam stattfand und auf der einige Gemälde und eine Sammlung von Kunstgegenständen, beides von unserem Meister

hinterlassen, vertreten waren. Einundzwanzig Gemälde von ihm waren aufgeführt, darunter sein Selbstporträt usw. (Gerard Hoet: *Naamlijst van Schilderijn* usw. Band I S. 34). Wir zögern nicht, rund heraus zu sagen, dass die Werke des Jan van der Meer in den ausgewähltesten Sammlungen einen Platz verdienen. Alle Kunstliebhaber wissen, dass er in der holländischen Schule einen hohen Rang behauptet und dass seine Gemälde grosse Summen erzielt haben . . . . . Man nennt Adrian van Ostade den Raffael der Bauern, ebenso könnte man van der Meer den *Titiaan* der holländischen Schule nennen. Zwei seiner berühmtesten Gemälde liefern dafür den Beweis: das „MILCHMÄDCHEN" (*Melkmeisje*), ehemals bei Jan Jacob de Bruijn in Amsterdam und die „ANSICHT DER FASSADE EINES BÜRGERLICHEN HAUSES" IN DELFT (*Delftsche Huis*), ehemals bei G. W. van Oosten de Bruijn in Haarlem; . . . . . alle beide heute (1816) bei van Winter im Amsterdam" (und heute — 1866 — bei Six van Hillegom*).

Van Eynden zitiert dann zwei weitere Bilder, die ANSICHT VON DELFT (damals noch nicht im Museum des Haag) und die *Treppe des Klosters Sankt Agatha* in Delft, „auf der der Vater des Vaterlandes (Wilhelm I, der Schweiger) ermordet wurde" (damals und auch heute noch im Museum zu Amsterdam**).

Das oben erwähnte Werk von Gerard Hoet: Nachdruck der Kataloge öffentlicher Versteigerungen in Holland vom Ende des siebzehnten bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, drei Bände in Oktav (der dritte von Terwesten) ist in der Tat sehr nützlich zur Auffindung jener Gemälde des van der Meer, die während mehr als einem Jahrhundert die Gemäldeauktionen passiert haben, und hat uns auf der Suche nach seinen Werken kräftigst unter-

*) Auch heute noch in der Gallerie Six.

**) Heute Rijksmuseum, damals 1866 „Trippenhuis", nicht von Vermeer; im Amsterdamer Katalog als Aart de Gelder.

stützt. Aber man sieht, dass van Bleijswijck bis jetzt der einzige Führer ist, den man über die Biographie des van der Meer befragen kann. Sein Buch, voll von mehr oder minder bemerkenswerten Tatsachen aller Art, umschliesst ungefähr dreissig Notizen über Maler, die in Delft geboren sind oder dort gelebt haben, worunter „Karel Fabritius und sein Schüler Johannes *Vermeer*."

Vermeer, so nennt ihn sein Landsmann und Zeitgenosse van Bleijswijck, so hat er sich selbst in die Register der Delfter Gilde eingezeichnet, so kann man einige Signaturen auf seinen Werken lesen, so lautet die von Immerzeel und van Eynden adoptierte Namensform, kurz, dieser Name scheint der bei Lebzeiten des Künstlers gebräuchlichste gewesen zu sein. Seit 1696 jedoch werden, und zwar in dem Katalog des Gerard Hoet, „Vermeer"*) und „van der Meer" abwechselnd und ohne besonders darauf zu achten, gebraucht, da Vermeer nur die Zusammenziehung von van der Meer ist; ebenso wie van der Does oft Verdoes, und van Mander auch in Vermander zusammengezogen wird. Diese Zusammenziehung findet bisweilen auch auf die anderen van der Meer Anwendung und man findet bei Hoet und anderswo: Vermeer, der Alte, Vermeer de jonge für die van der Meer van Haarlem.

Man hat also die Wahl zwischen Vermeer oder van der Meer, einem jetzt den Holländern höchst vertrauten Namen und unter dem der Künstler auch in Deutschland und England bezeichnet wird.

Man hat auch die Wahl zwischen Johannes, Johan oder Jan, der allgemein gebräuchlichen Form dieses Vornamens.

Aber da es mehrere van der Meer gibt. so nennen die Holländer diesen, um ihn zu unterscheiden, *de Delftsche*

*) Vermeer ist in den Registern der drei Bände des Gerard Hoet nicht vermerkt, und die im Text des Werkes als Vermeer katalogisierten Gemälde sind verwiesen auf die drei van der Meer — *de Delfsche, de jonge, de oude.*

(oft recht mangelhaft geschrieben *Delfsche, Delfze, Delfse*) van der Meer, das heisst den *Delfter* van der Meer oder van der Meer *van* Delft.

Halten wir uns an Jan van der Meer van Delft.

* * *

Zwischen ihm und den andern Malern, die denselben Namen und Vornamen getragen haben, zu unterscheiden ist nicht ganz leicht. Im achtzehnten Jahrhundert war es, wie Villot bemerkt, d'Argenville nicht gelungen, die van der Meer zu entwirren. Wir sind heute*) in Holland sowohl wie in Frankreich kaum weiter vorgeschritten. Und wenn die Biographien der van der Meer (vier zum mindesten) untereinander gemischt sind, so liegt dies daran, dass eine genaue Sonderung ihrer Werke bisher nicht hat erreicht werden können, ja, dass man sogar nicht weiss, wo man wirklich authentische Werke von einem oder zweien dieser van der Meer studieren soll.

Ich gebe mit folgendem meine Meinung darüber, wie man zunächst zu einer Trennung der Personen gelangen kann:

Houbraken (Band III S. 291) gibt ziemlich genaue Details über einen Johan van der Meer, den er gekannt haben konnte. Obgleich Houbraken in letzter Zeit heftig angegriffen worden ist und in manche seiner Biographien irrige Tatsachen oder böswillige Historien eingeführt hat, so ist er im allgemeinen gut unterrichtet, und man findet in seinem Buch noch die meisten genauen Dokumente über die Meister des siebzehnten Jahrhunderts.

Man wüsste wahrhaftig nicht, warum man annehmen sollte, dass er Stück für Stück — und wie stark sind dieselben miteinander verbunden — seinen in Utrecht wohnenden van der Meer erfunden hat, da dieser auch

*) 1866.

anderswo, und zwar bei van Eynden, Band I, S. 434, sogar mit neuen Details beglaubigt ist. Durch eine Vereinigung Honbrakens und van Eyndens kann man diesen van der Meer etwa folgendermassen erneuern:

In Schoonhoven geboren, lebte er in Utrecht, wo er den grössten Teil seines Lebens verbrachte. Er ging nach Rom, in Gesellschaft des Lieve Verschuur und blieb jahrelang dort. Er lebte in Rom mit Drost und Karel Lot (oder Carlo Lotti). Er malte Figuren und Köpfe in natürlicher Grösse (*beelden en tronien levensgroot*) „in einer grandiosen Manier“. Er arbeitete, ohne es nötig zu haben seine Malereien zu verkaufen, denn sein Grossvater hatte viel Geld (*veel geld*). Aus Rom nach Utrecht zurückgekehrt, heiratete er eine reiche Witwe, die eine Bleiweissfabrik besass. Er wohnte in Utrecht in einem prächtigen Hause. 1664 ist er der Älteste der Malergilde dieser Stadt. 1672 wird er durch die Invasionen der französischen Truppen ruiniert. An dieser Stelle wird jene Anekdote angebracht, die d'Argenville auf einen *Jacob* van der Meer, *geboren zu Utrecht*, anwendet und die Villot in seiner Notiz des Louvrekatalogs reproduziert hat: in der Zeit seines Glücks hatte dieser van der Meer als Liebhaber (*Konstminnende*) ein schönes Blumenbild von Jan de Heem machen lassen und dafür 2000 Gulden bezahlt! Nach seinem Ruin bot er diese Malerei dem Prinzen von Oranien, späteren König von England (Wilhelm III.) an, infolgedessen er, vom Rat der Stadt 1674 vorgeschlagen, 1682 die Kontroleurstelle der Kauffahrteiflotte und der Navigationsfreiheiten erhielt. Nachdem er (ohne Zweifel vorher) einer der Regenten des städtischen Kinderheims (*Ambachts Kinderhuis*) gewesen war, hatte er seine Kollegen und sich selbst in natürlicher Grösse gemalt, und dieses Regentenstück ist jetzt in der Reuswoudestiftung. Er hat auch sein Bildnis allein in natürlicher Grösse gemalt und dieses Gemälde ist heute verschollen. (1866.)

Doch lassen wir diesen Jan van der Meer van Schoonhoven oder Utrecht beiseite, der wenig gearbeitet zu haben scheint, wahrscheinlich ebensosehr Kunstliebhaber wie Maler gewesen ist und keine Gemälde, die sich jemals im Verkehr befunden haben könnten, hinterlassen hat; denn man findet ihn in der langen Reihe von Auktionskatalogen, die Gerard Hoet publiziert hat, nirgends heraus.

Van Gool (Band II S. 461), der Fortsetzer Houbrakens, bezeichnet zwei weitere van der Meer: „Jan van der Meer, der in Haarlem *florierte* und die Schwester des Cornelis Dusart heiratete . . . . . Ort und Datum seiner Geburt sind unbekannt. Sein *Vater,* ein tüchtiger Landschafter, ist nicht derselbe van der Meer, von dem Houbraken spricht . . . . .“

Dieser Jan van der Meer, der Schwager Dusarts, ist sicherlich der junge (*de jonge*), obgleich van Gool diese Bezeichnung nicht hinzufügt; er ist der Schüler Berchems*) und der Freund Dirk van Bergens. Man nannte ihn *den jungen,* um ihn von seinem Vater, dem Landschafter und sogenannten *alten* zu unterscheiden.

Van der Meer de jonge ist wohlbekannt, wenigstens nach seinen Werken. Nach mehreren Biographen zu Haarlem um 1650 (?)**) geboren, gehört er mit Dirk van Bergen und Dusart zu jener letzten Generation holländischer Maler, die nicht mehr viel Persönlichkeit besitzen. Er wurde als Meister in die Gilde von Haarlem am 3. August 1683 aufgenommen. Es ist auch in der Gilde des Haag von einem Johan van der Meer, der vielleicht derselbe sein könnte, die Rede. Ich kenne von ihm mehrere Gemälde, immer mit allen Lettern, der Hinzufügung *de jonge* und Daten wie 1679, 1680 usw. signiert; mehrere ebenfalls signierte und datierte Zeichnungen. Er hat auch

*) Nach neueren Forschungen Schüler des Jacob de Wet.

**) Nach neueren Forschungen getauft zu Haarlem d. 29. November 1656; gestorben daselbst d. 28. Mai 1705; er war ein Schüler Berchems.

einige 1685 datierte Radierungen gemacht (unter anderen im Katalog Rigal einzusehen). Eins seiner schönsten und bedeutendsten Gemälde befindet sich im Museum von Metz. Im übrigen ein trauriger Maler und einer der schwächsten unter den Anhängern Berchems. Seine Zeichnung ist kraftlos, seine Farbe in einer grauen monotonen Skala bläulich und kalt. Seine Landschaften mit Tieren, meistens Schafen, erzielen keine hohen Preise auf den holländischen Auktionen des achtzehnten Jahrhunderts. Ist er es vielleicht, der Landschaften von van Heusch und van Bondewyns (in den Katalogen des Gerard Hoet zitiert) ohne besondere Bezeichnung nach dem Namen Jan van der Meer *staffiert* hat?

In dem allgemeinen Register des Werkes von Gerard Hoet sind drei Jan van der Meer unterschieden: der Delfter (*de Delftsche*), der junge (*de jonge*) und ein dritter, auf den sich ausschliesslich Landschaftsbilder beziehen, und den die Originalkataloge bisweilen den alten (*de oude*) nennen. Er ist der „tüchtige Landschafter“ bei van Gool und der Vater des jungen, oder, nach anderen Schriftstellern, nur sein Verwandter. Das Unglück ist, dass die Bearbeiter dieser alten Kataloge sich nicht immer die Mühe genommen haben, die van der Meer durch ihre qualifitativen Schlagworte zu unterscheiden. Man findet oft den ganz kurzen Namen für Gemälde angegeben, die sehr genau als Werke des Delfters bekannt sind, wie der BRIEF (Sammlung Dufour in Marseille)*), oder der GEOGRAPH (Sammlung Isaak Pereire). Auf einer Versteigerung von 1708 findet man Landschaften von Vermeer dem alten, Jan Vermeer und Jan van der Meer; zweifellos ein und derselbe Maler. Auf der Versteigerung Neuf-

*) N. 7 des Auktionskatalogs von 1696. Im 19. Jahrh. Sammlung Dufour in Marseille 1889, in Paris auf der Auktion Secrétan nach Petersburg (Privatbesitz) verkauft, 1906, erworben von James Simon in Berlin (Mk. 325000).



Ansicht der Stadt Delft (Haag) Phot. v. A. Bruckmann.



ville (Seite 476, Band III) sind das MILCHMÄDCHEN (Sammlung Six van Hillegom) von „de Delfse van der Meer" für 560 Gulden und, als folgende Nummer, zwei schöne Landschaften, ebenso glänzend wie Both, von Jan van der Meer für 120 Gulden verkauft worden.

Jan van der Meer, oder Vermeer der *alte,* besitzt also neben van der Meer van Delft seine konstatierte Individualität, nicht nur durch die Autorität van Gools, sondern auch durch Werke, die immer Landschaften sind. Aber wo sind sie, diese Landschaften des alten Vermeer van Haarlem, des Vaters oder Verwandten von van der Meer de jonge? Ich weiss es nicht.*)

Das hat mich lange Zeit gequält und mit der Zuschreibung gewisser Landschaften an van der Meer van Delft zaudern lassen, da dieser letztere auch unbestreitbar Landschafter war und als der unverwerfliche Schöpfer der ANSICHT VON DELFT im Museum des Haag und des *Landhauses* in der Galerie Suermondt anzusehen ist.

Wir haben also, was die Personen betrifft, immer vier verschiedene Jan van der Meer:

Jan van der Meer *van Utrecht,* der grosse Bilder gemalt hat;

Jan van der Meer, der *alte*, der Landschaften, und Jan van der Meer, der *junge*, der Landschaften mit Tieren in der Art des Berchem gemalt hat; alle beide *van Haarlem*;

Und Jan van der Meer van *Delft.*

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass, schenkt man dem Katalog des Museums von Wien Glauben, ein ziemlich grosses Gemälde dieser Galerie: „Auf einem Tisch eine Silberplatte mit Früchten; daneben ein Papagei"**) *B. van der Meer* 1659 signiert sein würde. Ich habe diese

*) Heute sind die Landschaften des alten Haarlemer Vermeer eruiert; man findet sie in den Museen von Berlin, Dresden u. a. O.

**) So im Belvedere vor der Überführung ins K. K. kunsthist. Hofmuseum. Nicht von Vermeer.

Signatur und vor allem das B des Vornamens nicht verifizieren können, obgleich ich, auf eine Leiter gestiegen, mich dem Bilde nach Möglichkeit genähert habe, da es sehr hoch aufgehängt war und nicht heruntergenommen werden konnte. Das Licht ist in der Rotunde, wo sich diese an sich schon ziemlich dunkle Malerei befindet, sehr mangelhaft. Sollte der Anfangsbuchstabe des Vornamens nicht doch ein J und kein B sein? Und wäre dann dieses Bild ebenfalls von Vermeer van Delft? Das ist wahrscheinlich, besonders wenn die *Jagdbeute**), ein Hase, eine Ente und anderes totes Wild (N. 1338 der Eremitage zu Petersburg) in Wahrheit ein Werk des Delfters ist, wie das Waagen, der van der Meer einen „proteusartigen Künstler" nennt, annimmt. Hält man sich nur an seine absolut authentischen Werke, so gibt es tatsächlich kaum einen mannigfaltigeren Maler als van der Meer, nicht nur in der Wahl seiner Sujets, sondern auch in der Art der Ausführung. Da er „Gesellschaftsszenen" und Familienbilder, Stadtansichten und Landschaften gemalt hat, so kann er ja wohl auch, wie Rembrandt selbst, *tote Natur* geschildert haben. Ein Gemälde dieser Art, *„een stil leven"*, von Vermeer befand sich 1696 in dem Katalog einer Versteigerung zu Amsterdam, also in demselben Jahre jener berühmten Auktion mit den einundzwanzig Gemälden des Delfters.

Das ist noch nicht alles: In dem Katalog einer anderen Auktion zu Amsterdam, im Jahre 1728, findet man einen „Empfang eines Königs von Frankreich zu Rheims, auf das Liebenswürdigste gemalt von H. van der Meer 1694." Verkauft für 130 Gulden. Es scheint also, dass mehrere Auktionskataloge zu Paris im achtzehnten Jahrhundert auch *Schlachtenbilder* von van der Meer erwähnen. Sollte demnach irgend ein van der Meer in Frankreich tätig ge-

*) Nicht von Vermeer.

wesen sein? Vielleicht der Utrechter, als er aus Italien zurückkehrte. Der Buchstabe H, wie auch der Buchstabe B des Wiener Katalogs können übrigens auch ganz einfach Druckfehler sein.

Doch genug von unseren vier deutlich erkannten van der Meer; schon der Delfter allein genügt zur Erleuchtung dieses viel zu lange vergessenen Namens.

* * *

Die alten Delfter Urkunden, besonders ihr das siebzehnte Jahrhundert umfassender Teil, sind in alle Winde verstreut worden, und trotz der vom Archivar in dankenswerter Weise angestellten Nachforschungen hat man nichts über die Geburt und den Tod des van der Meer gefunden. Es scheint jedoch, dass die Register der Malergilde von Delft, seit langer Zeit aus dem Stadthause verschwunden und bereits verloren geglaubt, sich in den Händen eines holländischen *Sammlers* befinden, der sie zweifellos schliesslich insgesamt veröffentlichen wird und schon jetzt einem meiner Freunde Fragmente übermittelt hat, deren wir uns späterhin bedienen werden.

Wenn uns nun auch das Verzeichnis des Personenstandes oder der Taufschein fehlt, so besitzen wir dafür die Autorität des gewissenhaften van Bleijswijck. Nachdem er eine Liste von achtzehn, 1668, dem Jahr der Veröffentlichung seines Buches, schon gestorbenen Malern gegeben, unter denen man die Mierevelt, Delff, deren einer, Willem Jacobsz die Tochter des „grossen und unschätzbaren *Apelles* Michiel Mierevelt“ geheiratet hatte, die van der Fliet und Karel Fabritius bemerkt, sagt er weiter: „Nennen wir jetzt einige Künstler, die hier noch am Leben sind, in der Reihenfolge der Daten ihrer Geburt: Leonard Bramer, geboren 1596 . . . . . Johannes Vermeer, geboren 1632“ usw.

1632 ist das Jahr, in dem der junge Rembrandt die *Anatomiestunde* jetzt im Museum des Haag, signierte.

Etwa zehn Jahre später, um die Zeit der *Nachtwache* hatte der berühmte Rembrandt eine ganze Anzahl von Schülern herangebildet, unter denen der spätere Lehrer des van der Meer, Karel Fabritius, arbeiten musste.

Zwar bestätigt kein geschriebenes Dokument, dass Karel Fabritius der Schüler Rembrandts gewesen ist; aber seine sehr seltenen Werke, deren prächtigstes in der Feuersbrunst des Museums zu Rotterdam unterging, beweisen es zur Evidenz.

Obgleich wir in der Gazette des Beaux-Arts schon einige Aufschlüsse über die beiden Fabritius, Karel und Bernard, publiziert haben, ist es nötig, die kleine Notiz van Bleijswijks über Karel hier anzuführen, zumal sie das erste originale Zeugnis ist, das von den Biographen, von Houbraken und Weyermann bis Immerzeel, einfach abgeschrieben wurde: „Karel (Carle) Fabritius, ein höchst vollkommener und bemerkenswerter Maler, der in Stoffen mit *Perspektive*, in der Wahrheit des Kolorits, oder Sicherheit der Technik und Solidität seiner Farbe, nach der Aussage vieler Kunstliebhaber, niemals seines Gleichen gehabt hat (*sic*). Wir reihen ihn hier unter die berühmtesten Maler von Delft, obgleich niemand anzugeben vermocht hat, wo er geboren ist; dafür ist in der Welt genügend bekannt, dass dieser grosse Künstler nach mehrjährigem Aufenthalt in Delft durch die Explosion des Pulvermagazins am 12. Oktober 1654 dort auf unglückliche Weise sein Ende fand. Er war in seinem eigenen Hause damit beschäftigt, das Porträt Simon Deckers, des Vorstehers der alten Kirche, zu malen; neben ihm sass seine Schwiegermutter, sein Bruder, — sein treuer Schüler Mathias Spoors, — da wurden sie alle durch den jähen Einsturz des Hauses zermalmt. Nachdem sie unter den Trümmern sechs bis sieben Stunden lang verschüttet

liegen geblieben waren, wurden sie mit vieler Mühe und grossem Schmerz von den Bürgern der Stadt daraus hervorgezogen. Herr Fabritius allein hatte noch etwas Leben, und da so viele Häuser zerstört waren, brachte man ihn provisorisch in das alte Hospital, wo eine Viertelstunde später seine zerquetschte (sic) Seele seinen mörderisch erschlagenen Körper verliess. Er war erst dreissig Jahre alt.“

Diese Explosion des Delfter Pulverlagers ist vier oder fünfmal mit verschiedenen Tageszeiten und Standpunkten von Egbert van der Poel und zweimal von einem Delfter Künstler, Daniel Vosmaer gemalt worden. Diese beiden datierten und signierten Bilder von Daniel Vosmaer waren auf der Delfter Ausstellung im Jahre 1863 und sind im *Nederlandsche Spectator* von einem Nachkommen des Malers, meinem Freunde C. Vosmaer im Haag beschrieben worden.

Van Bleijswijck fährt fort: „Über den beklagenswerten und jammervollen Tod des hochberühmten Malerkünstlers Carle Fabritius versuchte sich der Drucker dieses Bandes Arnold Bon in folgenden Versen.“ Es folgen nun acht Strophen, deren erste schildert, wie „Carle *Faber* durch das höllische, auf unbekannte Weise entzündete Pulver unter Trümmern begraben wird und nun erstickt daliegt.“ Die letzte Strophe ist die merkwürdigste:

> „Soo doov' dan desen Phenix l'onser schade
> In't midden en in't beste van zijn swier,
> Maar weer gelukkig rees'er uyt zijn vier
> Vermeer, die meesterlijck betrad zijn pade.“

Also geht dieser Phönix in seinem dreissigsten Jahre unter, inmitten der Vollkraft seines Lebens; aber glücklicherweise hat er mit seinem Feuer *Vermeer* entflammt, der als Meister sein Können fortpflanzt. Der Phönix ist tot, aber er ersteht wieder aus seiner Asche in der Person der van der Meer.

1654 war van der Meer, erst zweiundzwanzig Jahre alt,

schon ein ganz geschlossener Künstler und beinahe berühmt. Ich nehme an, dass er zu dieser Zeit und vor dem „bezüglich der Perspektive unvergleichlichen“ Auge des Fabritius seine entzückenden kleinen Stadtinterieurs gemalt hat, seine *Gässchen*, wie man in Holland sagt: ein paar Häuser auf jeder Seite, eine langgestreckte enge Strasse mit Läden, Aushängeschildern, Schutzdächern, barocken Fenstern und spitzen Giebeln. Auf der retrospektiven Ausstellung in den Champs-Elysées hat man deren eins sehen können. Wenn die FASSADE EINES DELFTER HAUSES (Galerie Six in Amsterdam) aus dieser ersten Periode stammt, so kann man sagen, dass von nun ab van der Meer ebenso wie sein Lehrer Fabritius „ohne Gleichen“ war, im Hinblick auf die Perspektive, die Richtigkeit des Lichts und die Wirksamkeit der Farbe.

Durch die Notiz van Bleijswijcks erfahren wir, dass Vermeer einen Mitschüler namens Matthias Spoors bei Fabritius hatte. Ich habe in den Büchern vergeblich nach einer anderen Spur dieses Malers Spoors geforscht und ich glaube nicht, dass man ein einziges seiner Gemälde bezeichnen könnte.

Ohne Zweifel hatte Carle Fabritius, „so berühmt“ in seiner Stadt, noch viele andere Schüler: vielleicht den Bernard Fabritius, seinen Verwandten? Dieser scheint sich unter ihm und Rembrandt herangebildet zu haben und seine Malereien in warmem Ton im Museum zu Frankfurt, in der Akademie zu Wien und an anderen Orten tragen die Jahreszahlen 1650, 1662, 1669, 1671, 1672 usw.

Ich bin auch der Ansicht, dass jener Decker, der „Hütteninterieurs und Weberwerkstätten“ gemalt hat, in der Umgebung des Meisters Fabritius tätig gewesen sein muss, da sein Helldunkel gewisse Analogien mit den Wirkungen bei van der Meer zeigt. Die Decker von Delft waren mit Fabritius befreundet, da er gerade über dem

Porträt des Simon Decker sass, als die Pulverexplosion erfolgte und es scheint sogar, dass C. Decker, der Autor der dem Buche van Bleijswijcks beigegebenen Stiche, mit Fabritius verwandt war.

Schliesslich scheint Daniel Vosmaer, wahrscheinlich der Sohn des Jacob Montersz Vosmaer oder Vosmeer, aus der alten Familie der Vosmeren, auch noch Schüler des Fabritius und eine Art Nacheiferer des Vermeer gewesen zu sein, nach seinen beiden Gemälden der *Explosion* zu urteilen, die ich in Delft gesehen und deren Signaturen ich kopiert habe. Einige sehr kompetente Holländer, unter anderen Lamme, der Direktor des Museums zu Rotterdam und N. Hopman zu Amsterdam möchten sogar geneigt sein, dem Daniel Vosmaer, oder Vosmeer die Gässchen des van der Meer zuzuschreiben; aber zum Glück sind die meisten in ganz authentischer Weise mit dem Namen oder Monogramm des Vermeer bezeichnet. Diese beiden Namen, Vermeer und Vosmeer, sind sich ziemlich ähnlich und diese Ähnlichkeit der Namenschreibung kann Konfusionen zur Folge haben. Aber die Werke dieser beiden Maler sind, trotz mancher Analogien, leicht zu unterscheiden.

* * *

Das Holland des siebzehnten Jahrhunderts besitzt, wie das Italien des sechzehnten, das bewunderungswürdige Merkmal, dass die Künste, Wissenschaften, alle Erzeugnisse menschlicher Tätigkeit jeden Punkt des Territoriums belebten, weil die Zivilisation dieser Länder nicht in einer absorbierenden Hauptstadt zentralisiert war.

Italien hatte bestimmte Schulen in Rom, Florenz, Mailand, Venedig usw. besessen. Und die um diese berühmten Schulen herumliegenden benachbarten Gruppen unterschieden sich voneinander durch originelle Schattierungen. Hatten Padua und Verona, obgleich sie in enger Beziehung

zu Venedig standen, nicht doch noch etwas Ureigenes, Freies an sich?

Ganz ähnlich besass in Holland, seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, jede Stadt ihre voneinander völlig unabhängigen Malergilden. In Delft haben wir die Mierevelt, Adrian van de Venne, Fabritius gesehen; Dordrecht hatte die Cuijp; der Haag die Ravesteijn, die Potter; Utrecht Moreelse, Honthorst; Leiden Esaias van de Velde, van Goien, dann Gerard Dou und Frans Mieris; Haarlem hatte Frans Hals, den Lehrer Brouwers, die Ostade, Palamedes, dann Wijnants, die Wouwerman, die Ruisdael.

Amsterdam hatte Rembrandt und viele andere.

Als Fabritius umkam, 1654, beherrschte die Gruppe von Amsterdam, mit der sich ihre nächste Nachbarin, die Gruppe von Haarlem vermischte, alle übrigen Lokalschulen. Rembrandt ganz besonders hatte, trotz der Rivalität des alten Hals in Haarlem, die Führung der holländischen Kunst in der Hand.

Fünfundzwanzig Jahren glorreicher Arbeit, der Heranbildung so und so vieler Künstler, die selbst zu den ersten Meistern der Malerei zählten und die den Einfluss Rembrandts im ganzen Lande verbreitet hatten, war es gelungen, ihm ein ganz ausserordentliches Übergewicht zu erobern. Ferdinand Bol, Govert Flinck und andre mehr, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen waren, erreichten sie nicht in bezug auf die grossen bürgerlichen Gruppenbilder und das Porträt sogar den geschickten van der Helst? Jacob Backer, van den Eeckhout, Jan Victor, die Koninck, diese ganze kraftstrotzende Generation von Könnern, unter die sich zweifellos auch der junge Karel Fabritius mischte, erfüllte Amsterdam.

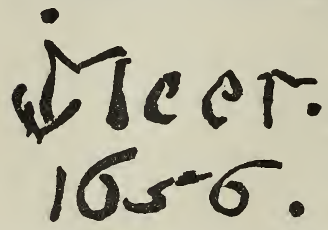
Abgesehen von diesen direkten Schülern, hatte Rembrandt nicht auch auf sämtliche übrigen Maler, auf die Schilderer des gewöhnlichen Lebens, auf die Landschafter und Marinemaler, ebenso wie auf die Porträtisten und die

Maler historischer oder religiöser Vorwürfe seine Strahlen geworfen? Fast alle hatten sich irgend etwas von seiner Technik oder seinen Erfindungen angeeignet. Die ganze Schule hatte „Junge Mädchen am Fenster“ ihm nachgemalt, indem sie das jetzt in der Dulwich-Galerie befindliche Meisterwerk imitierte; oder Porträts, die sich auf ein Architektursims stützen, wie das prächtige Porträt des Mannes mit grossem Hut, jetzt im Museum zu Brüssel und sein nicht minder schönes Pendant, die blonde Frau, jetzt im Buckingham Palace. Sobald er darauf verfallen war, in seinen Interieurgemälden ein Fenster zu öffnen, um eine Lichtgarbe auf die Personen und die Hauptgegenstände zu konzentrieren, wie beispielsweise in der *Zimmermannsfamilie* (N. 410 im Louvre), hatten sogleich die Ostade, obgleich sie bei Frans Hals in Haarlem arbeiteten, diesen glücklichen Effekt angewandt: Adrian in seinem *Hütteninterieur* (N. 372 im Louvre), Isaak in einem anderen *Dorfbilde* der Galerie Suermondt (N. 68). Als Rembrandt seine panoramischen Landschaften versucht hatte, worin sein Schüler Philips Koninck ihm nachstrebt und ihn einholt, wird selbst ein Aalbert Cuijp, so alt wie er ist, von einer ähnlichen Regung erfasst, und der junge Jacob van Ruisdael beginnt unter einer rembrandtischen Impression. Der alte Lehrer Rembrandts, Lastman selbst, einst von Italien, wo er sich mehrere Jahre aufgehalten, magnetisch angezogen, war durch seinen ehemaligen Schüler ganz verwandelt worden, wie das sein Gemälde im Museum zu Haarlem und seine Radierung von Juda und Thamar (Bartsch N. 74) beweisen.

Amsterdam war also recht anziehend für die jungen Maler, besonders für jene, die wie van der Meer van Delft schon mit Rembrandts Genie vertraut waren. Als er Fabritius verloren, musste van der Meer den Wunsch haben, das Vorbild, nach dem sein erster Lehrer sich so schnell geformt hatte, aus der Nähe zu bewundern. Es

scheint mir sicher, dass er nach dem Unglück von 1654 das Feld seiner Tätigkeit nach Amsterdam verlegt hat; zu Rembrandt? Ich habe dafür keinen schriftlichen Beweis, nicht mehr, als seine Stellung zu Fabritius, aber ich bin davon durch nicht wenige Kennzeichen, die diese Vermutung bis zur Evidenz erhellen, überzeugt*).

Zunächst ist es leicht, die intime Verwandtschaft mehrerer Gemälde Vermeers mit Rembrandts Stil und Inspiration festzustellen. Sein grosses Bild im Museum zu Dresden mit vier Figuren in natürlicher Grösse und einer voll ausgeschriebenen Signatur und der Jahreszahl 1656 (übrigens die früheste, die wir auf seinen Werken kennen lernten), ist absolut rembrandtisch in Komposition, im Charakter, in der Zeichnung und Farbe**).



Die Szene geht auf einer Art Terrasse oder Balkon gegen Abend vor sich. An der Brüstung ein Tisch mit einem grossen Wollteppich, dessen Muster in rot und gelb auf grauem Grunde gewirkt ist. Dieser bedeckte Tisch steht ganz im Vordergrunde, ja drängt fast aus dem Rahmen heraus wie der auf Rembrandts *Staalmeesters* im Museum zu Amsterdam. Hinter dem Tisch sitzt auf der rechten Seite ein junges Weib, mit dem ganzen Oberkörper und auch fast ganz von vorn sichtbar. Ein entzückendes Gesicht mit charmantem Ausdruck unter einer grossen weissen Haube. Jacke und Ärmel sind zitronen-

*) Nach Cornelius Hofstede de Groot besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Vermeer und Rembrandt, wie etwa, dass er bei dem letzteren gemalt hätte.

**) Die Studie Thorés in der Gaz. d. Beaux Arts enthält nicht das authentische Faksimile Vermeers; dieses ist dem offiziellen Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden entnommen.

gelb, sehr dick aufgetragen und heute von jenem email-artigen Schmelz, den auch der gelbe Rock des Leutnants in der *Nachtwache* zeigt. Ein kleiner über die Jacke geklappter Kragen, der halb geöffnet ist. Mit der linken Hand umfasst sie ein altes Römerglas, das auf dem Tisch neben einem hübschen, blau gemusterten Henkelsteinkrug steht. Ihr rechter Arm ist vorgestreckt, und die Hand öffnet sich lässig, um ein Goldstück in Empfang zu nehmen, das ihr von einem hinter dem Stuhle stehenden, ein wenig vorgebeugten und die flache Hand ihr vorn auf die Jacke legenden Manne gereicht wird. Er trägt ein kameliarotes Wams von jenem Ton, den Rembrandt so sehr liebte und den man auf dem Mantel des Jan Six in der Galerie Six van Hillegom bewundert. Ein grauer breitkrempiger Filzhut mit grünen und gelben Federn umschattet seinen Kopf; seine Haare hängen lang über die rechte Schulter. Anzug und Haltung verraten den feinen Mann der Zeit.

Ganz auf der linken Seite wendet ein anderer, sitzender und fast nur mit dem Rücken sichtbarer Mann sein lächelndes, gleichfalls von einem grossen schwarzen Hut beschattetes, ein wenig hochgehobenes Gesicht nach vorn. Er trägt ein schwarzes Wams mit geschlitzten Ärmeln und einen kleinen, reich mit Guipurespitzen versehenen Kragen. In der rechten Hand hält er eine Gitarre, in der linken einen Weinhumpen. Sein Mantel ist hinter ihm nachlässig über die Brüstung geworfen.

Zwischen den beiden Männern lugt der Kopf eines alten Weibes hindurch; in einen schwarzen Mantel gehüllt, neigt sie sich mit lüsterner Neugier vor, um zu sehen, ob die schöne Kurtisane den Lohn des Liebhabers im Federhut annimmt.

Die Natürlichkeit der Stellungen, die unerhörte Aufrichtigkeit im Ausdruck, die Kraft und Harmonie der Farbe, die Kühnheit der Lokalfarben mit wunderbaren Abstu-

fungen von Helldunkel, das feste und sichere Aufsetzen der Lichter, der transparente Auftrag der Schatten, die Gewalt und das Verblüffende der Wirkung, — solche Geheimnisse konnte nur Rembrandt lehren.

Welch ein Meisterwerk! Und wie verliert es so gar nichts an dem richtigen Platze über einem Meisterwerke Rembrandts, auf dem er sich selbst dargestellt hat, sitzend und lachend, seine junge Frau Saskia auf den Knieen, und ein „mächtiges Stengelglas voll goldenen Nasses“ in in die Höhe hebend.

Dieses Datum 1656 ist bedeutsam und ausserdem muss bemerkt werden, dass van der Meer niemals wieder ein Bild mit mehreren Figuren in natürlicher Grösse gemalt hat; wir wenigstens kennen kein anderes absolut authentisches. Ich meinerseits halte daran fest, das diese KUPPLERIN des Dresdner Museums in Amsterdam, in unmittelbarer Nähe Rembrandts gemalt worden ist.

Ein weiteres Bild van der Meers, das auch noch auf den direkten Einfluss Rembrandts deutet, ist der in der rechten Hand einen Zirkel haltende GEOGRAPH in der Galerie Pereire*). Man könnte fast von einer Kopie des Doktor *Faust*, dessen köstliche, nicht datierte Radierung meiner Ansicht nach zwischen 1650 und 1655 entstanden sein muss, reden. Dieselbe Stellung der Figur mit dem zum Licht, das durch ein geheimnisvolles Fenster hereinbricht, emporgehobenen Kopf; dieselbe eigenartige und poetische Charakterisierung. Siehe nebenstehendes Signet.

Die meisten Gemälde van der Meers enthüllen übrigens die Lehren Rembrandts in so hohem Grade, dass sie nicht gut von zweiter Hand oder durch die Vermittlung des Fabritius empfangen sein können. Seine blassblauen und bronzegrünen, seine zitronengelben und kameliaroten Töne

*) Heute in der Galerie des Städelschen Instituts zu Frankfurt.

hat van der Meer von Rembrandt. Von Rembrandt hat er seine Vorliebe für Fenster, durch die seine Interieurs mit einem so richtigen und lebendigen Licht erhellt werden, seine pastos aufgetragenen schönen orientalischen Teppiche, seine so ausdrucksvollen Gesichter und seine tief menschliche Naivetät. Als Landschafter hängt er ebenfalls mit Rembrandt zusammen und es ist durchaus nicht erstaunlich, dass mehrere seiner Landschaften oft Philips Koninck zugeschrieben worden sind, z. B. das *Landhaus* der Galerie Suermondt und die kleine Landschaft, die man auf der retrospektiven Ausstellung gesehen hat. Und ist das LESENDE MÄDCHEN des Dresdner Museums, ursprünglich als Rembrandt angekauft, nicht auch einem anderen Schüler Rembrandts, Govert Flinck zugeschrieben und unter Flincks Namen von Riedel radiert worden?

Diese Ähnlichkeit van der Meers mit der Rembrandtschule ist besonders merkwürdig, wenn man die Generation der jungen Maler studiert, die Rembrandt umgaben, zu einer Zeit, da van der Meer in Amsterdam sein musste, das heisst um 1655.

* * *

Nach 1650 scharte sich um Rembrandt jene neue Künstlergeneration, deren Hauptrepräsentant Nicolas Maes ist.

Nicolas Maes war mit van der Meer in demselben Jahre geboren worden, in Dordrecht, wo fünf Jahre früher Samuel van Hoogstraeten*) das Licht der Welt erblickt hatte, um ganz jung nach dem Tode seines Vaters, 1640, ebenfalls bei Rembrandt in die Lehre zu gehen.

In seiner ersten rembrandtischen Periode ist Nicolas Maes ein hervorragender Maler. Wir haben im zweiten Bande unserer *Museen Hollands* die meisten seiner Haupt-

*) Nach heutiger Annahme 1626 zu Dordrecht geboren.

werke aufgezählt: das *junge Mädchen am Fenster* im Museum zu Amsterdam; das *Milchmädchen* in der Galerie van Loon; die *Spinnerin* im Museum van der Hoop und die in der Sammlung Dupper in Dordrecht; die *lesende Alte* im Museum zu Brüssel; die beiden 1654 und 1655 datierten Gemälde der *National Gallery;* die *Frau auf der Treppe* in der Galerie des Buckingham Palace, 1655 datiert; die *Näherin* in der Bridgewater Gallery; die *schlafende Frau neben der Wiege ihres Kindes* in der Sammlung Baring; die *Horcherin,* 1656 datiert und die *Spitzenklöpplerin* in der Sammlung Labouchère; das *männliche Porträt* in der Galerie Aremberg, 1656 datiert; der *Toast* in der Galerie van Hillegom, 1657 datiert; die prächtige *alte Frau,* heute bei Madame Evans Combe in Paris usw., alles Gemälde, die gleichzeitig an Rembrandt und an van der Meer erinnern und deren Jahreszahlen 1654 bis 1657 sich auf die Zeit beziehen, in der van der Meer in Amsterdam sein musste und 1656 sein Dresdner Bild gemalt hat, das man so gern für einen Maes und fast für einen Rembrandt nehmen möchte.

Nicolas Maes hat in der Intimität der Werkstätte Rembrandts gearbeitet, das ist bewiesen, an der Hand von Papieren, ganz ohne die Zeugenschaft seiner Gemälde. Aber da ist noch ein anderer Künstler, dessen Beziehungen zum Rembrandtatelier nur durch einige seiner Werke erklärt werden können — ein grosser Künstler, Pieter de Hooch, der mit Nicolas Maes einer der Kameraden des van der Meer in Amsterdam sein musste.

Die Biographie des Pieter de Hooch ist noch dunkel. Der Katalog des Louvre sagt nur „er *florierte* um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts“. Alle früheren Biographen geben 1643 als Datum seiner Geburt an; aber nach mehreren Daten seiner Gemälde ist es wahrscheinlicher, dass er gegen 1630 geboren worden. Christian Kramm schlägt in seiner Fortsetzung des Immerzeel, gestützt auf eine

Notiz im *Nederlandsche Kunstspiegel*, 1628 vor. Wie schade, dass das kleine Bildnis im Amsterdamer Museum, welches für das Selbstporträt des Pieter de Hooch gehalten wird, nicht ein Datum neben dem verschlungenem Monogramm P-D-H und der Erwähnung *AEtatis* 19 trägt!

Das früheste uns bekannte Datum auf seinen Gemälden befindet sich auf einem Bilde der Galerie Robert Peel: es ist eine Freilichtwirkung; ein Hof, in den eine Frau mit einem kleinen Mädchen an der Hand hinuntersteigt; über einen Korridor zur Linken entfernt sich eine zweite Frau. Signiert *P. D. H. A*° 1653. Ein zweites Bild derselben Galerie mit vier Figuren ist mit denselben Initialen signiert, doch ohne Datum.

Dann kommen zwei höchst bedeutsame Gemälde der Galerie Suermondt: das erste, ein Ruineninterieur, zeigt genau dasselbe Monogramm, wie das Porträt im Amsterdamer Museum, die Öse des P ist an den ersten Grundstrich des H angehängt und tief heruntergezogen, um gleichzeitig ein D kenntlich zu machen. Dieses Bild, lange Zeit Rembrandt zugeschrieben, könnte wahrhaftig für eine Rembrandtsche Studie nach der Natur gehalten werden. Das Gegenstück trägt die volle Signatur *P. Hooch f.* (das P ebenfalls mit dem H verschlungen) 1656.

Wenn man diese beiden Bilder der Galerie Suermondt gesehen hat, so ist ein Zweifel, dass Pieter de Hooch bei Rembrandt gearbeitet hat, nicht mehr möglich.*)

1656! Nochmals das Datum der KUPPLERIN des van der Meer und mehrerer Bilder des Nicolas Maes.

Nun folgen viele Daten 1658 mit der Initialensignatur P. D. H., von denen das *Interieur eines holländischen Hauses* (bei Isaac Pereire) und ein anderes *Interieur* (bei W. Bürger),

*) Diese beiden Bilder befinden sich noch heute im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen; doch sie sind keine Originale des Pieter de Hooch, sondern Arbeiten eines unbekannten englischen Malers aus dem XVIII. Jahrhundert, wahrscheinlich in der Absicht zu täuschen gemalt.

auf dem man am Ende einer Zimmerflucht ein kleines Bild von Terborch mit einer Dame in weissem Atlaskleid bemerkt, besonders zu nennen wären. Diese beiden Bilder waren auf der retrospektiven Ausstellung. Rathgeber zitiert vier und Waagen drei Bilder mit derselben Jahreszahl 1658. Diese Epoche ist die produktivste im Leben des Pieter de Hooch und vielleicht seine beste. Das letzte mir bekannte Datum auf seinen Gemälden ist 1670. Aber er muss länger gearbeitet haben und das Datum seines Todes ist unbekannt.

Diese Bilder, deren Daten wir zitiert haben, ja fast alle Werke des Pieter de Hooch zeigen ausser der engen Verwandtschaft mit Rembrandt einen solchen Zusammenhang mit den Gemälden des van der Meer, dass man oft zwischen den beiden Meistern schwanken kann. Ihre Erfindungen, ihre Sujets, die Anordnung und Haltung ihrer Figuren, die Einfachheit ihrer Zeichnung, die Tonleiter ihres Kolorits und vor allem der Zauber ihres Lichts, das alles ist fast identisch. Der eine und der andere sind bisweilen, in ihren weiblichen Figuren, zu einer so herzerquickenden Breite der Fröhlichkeit gelangt, die selbst Jan Steen, der grosse Darsteller des Lachens, nicht erreicht hat. Man vergleiche die *lachende Dame* des Pieter de Hooch N. 224 im Louvre mit dem *lachenden Mädchen* auf dem Bilde bei Double (auf der Ausstellung in den Champs-Elysées) oder mit der *Kokette* im Museum zu Braunschweig.

Man kann sich wundern, dass die Bilder Hobbemas lange Zeit für Bilder Ruisdaels gehalten worden sind; denn Hobbema und Ruisdael unterscheiden sich voneinander durch ziemlich deutliche Kennzeichen, sobald man sie beide gut kennt. Aber es setzt keineswegs in Erstaunen, dass van der Meer und de Hooch miteinander verwechselt worden sind — immer zum Vorteil des letzteren! Trotz meiner Leidenschaft, der ich es verdanke, dass ich

van der Meer ziemlich gut kenne, schwanke ich noch über die Attribution recht wichtiger Bilder.

So glaube ich zum Beispiel, ohne dass ich bisher hierfür einen Beweis hätte erbringen können, dass das herrliche Bild in der Galerie François Delessert, im Katalog unter dem Namen Pieter de Hoochs eingetragen (N. 34 bei Smith, ebenfalls als Pieter de Hooch), ein van der Meer ist. N. 81 des Katalog Delessert: „Peter de Hooge, geboren 1643, Schüler des Berghem. — *Holländischer Wohnraum.* — Rechts auf dem Gemälde ein Mann und eine Frau vor einem Tisch sitzend; neben ihnen ein Stuhl, dahinter stehend ein in weiss gekleideter Mann mit dem Hut auf dem Kopf; er hält seine Pfeife in der Hand und scheint nach einer Magd hinüberzublicken, die ganz auf der linken Seite und im Profil plaziert damit beschäftigt ist, ein Glas Wein einzuschenken. Im Hintergrund gewahrt man ein Bett und an der Wand einen grossen Karton mit dem Plan einer Stadt . . . . Das ganze Bild wird durch ein Fenster erhellt, das nur in seinem oberen Teile Licht spendet. *Es ist eins der schönsten Gemälde dieses Meisters.*“ Ein Porträt in Brustbildformat, das an der blassen Wand hängt, bleibt noch hinzuzufügen. Die Jacke der sitzenden Frau ist zitronengelb. Die stehende Magd in granatrotem, mit Hermelin gesäumtem Ärmelleibchen und dunkelblauem Rock erinnert an das MILCHMÄDCHEN in der Galerie Six und ihre Gestalt wird von dem unteren Teil des Fensters hinter ihr reflektiert, eine Eigentümlichkeit, die man auch auf dem Bilde des LESENDEN MÄDCHENS in Dresden beobachten kann. Alles das ist ausgesprochen vermeerisch!

Ist ein anderes Meisterwerk, die *Promenade* in der Akademie zu Wien, wirklich von Pieter de Hooch, dem es noch zugeschrieben wird? Waagen, Suermondt und Mündler treten für van der Meer ein. Ich schliesse mich diesem Urteil an, bin seiner jedoch nicht absolut sicher, da ich

keine Garantie einer Tradition oder einer authentischen Signatur als sicheren Stützpunkt besitze. Dieses Bild wie auch das der Galerie Delessert weist nicht einmal mehr die Spur einer Signatur auf, woraus man übrigens vermuten kann, dass der Name des Vermeer weggelöscht worden sein wird, wie das so oft vorgekommen ist, wenn aus irgend welchen Gründen eine trügerische Attribution an die Stelle der echten gesetzt wurde.

In unserem Falle wurden gefälschte Signaturen Pieter de Hoochs oft untergeschoben, bisweilen sogar, ohne dass man sich die Mühe nahm, die Signaturen des Vermeer zu entfernen. Ich habe drei oder vier Bilder mit der doppelten Signatur gesehen: unter anderen den von mir in den Champs-Elysées ausgestellten *Innenraum eines Klosters* und, was noch seltsamer ist, eins der grössten Meisterwerke Vermeers, das ATELIER DES KÜNSTLERS mit seinem eigenen Porträt, in der Galerie Czernin zu Wien. Der Katalog der Galerie berichtet: „No. 75. Peter van Hooghe, geboren um 1643 in Holland. — Der Künstler selbst, in seinem Atelier vor der Staffelei sitzend und mit Malen nach einem lebenden weiblichen Modell beschäftigt.“ Auf dem Taburett macht sich eine Signatur P. de Hooch breit; obgleich sie ziemlich alt sein muss, ist ihr gefälschter Charakter nicht schwer festzustellen, ganz abgesehen davon, dass das Gemälde diesmal Vermeer mit grösster Evidenz und ohne mögliche Verwechslung kenntlich macht. Auch findet man nach eifrigem Suchen auf dem unteren Rande der grossen im Hintergrunde des Ateliers aufgehängten Geographiekarte und zwar in einem neutralen Ton, der sich unter den Inschriften und Zeichnungen der Karte hindurchzieht, eine prachtvolle ausgeschriebene Signatur (siehe Abb.), die wahrscheinlich dem Auge des de Hooch signierenden Fälschers entschlüpft ist.

Solche Attributionen von signierten oder nichtsignierten Bildern van der Meers an Pieter de Hooch sind etwas ganz Alltägliches. Das lesende Mädchen im Museum zu Dresden, jenes Bild, das als Rembrandt gekauft und als Flinck radiert worden ist, fungiert bis 1862 im Katalog als: „Pieter de Hooghe, Schüler des Nicolas Berghem, 1643 geboren“ und in der *Geschichte sämtlicher Malerschulen* findet man noch einen Holzschnitt davon unter dem Namen des Pieter de Hooch. Das von mir in England für Double gekaufte entzückende Bild *Ein Soldat und ein lachendes Mädchen* kam von London noch mit seiner Inschrift P. de Hooch auf dem Rande an. Und so verhält es sich mit van der Meers meisten Bildern, die ich in England und Deutschland wiedergefunden habe.

In der Tat, van der Meer und de Hooch sind intime Gefährten gewesen. Wo also? In Amsterdam, bei Rembrandt.

* * *

Zur selben Zeit und in derselben Gruppe mussten einige Künstler tätig sein, die sowohl mit Pieter de Hooch, als auch mit Vermeer Ähnlichkeit haben: zum Beispiel Hiob (Job) Berckheijden, der, wahrscheinlich 1628, also mit Pieter in demselben Jahre, geboren, ausser seinen Ansichten monumentaler Architektur auch Sittenbilder aus dem gewöhnlichen Leben, wie die in der Feuersbrunst des Rotterdamer Museums leider untergegangene *Kurtisane*, eine *Kartenpartie* in der Sammlung Viardot und manches andere Stück hinterlassen hat; immer mit lebhaften Lichtwirkungen und blassen Wänden, von denen die Figuren sich abheben; ferner Boursse, ein ausserhalb Hollands fast unbekannter Meister, dessen Bilder, wie die des Vermeer, allgemein dem Pieter de Hooch zugeschrieben werden. Ich kenne ein mit *L. Boursse 1656* signiertes Bild von ihm. Nochmals das Datum des grossen Vermeer in

Dresden und der vorhin zitierten Bilder des de Hooch und des Maes.

Es dürfte, wie ich glaube, eine sogar für die holländischen Forscher ganz neue Bemerkung sein, dass auch Metsu mit der Rembrandtschule und der Trias Maes, de Hooch, Vermeer in Zusammenhang steht.

Zunächst müssen die Daten seiner Geburt und seines Todes berichtigt werden; sie sind im Katalog des Louvre, in den meisten Katalogen Europas und in den Biographien irrtümlich mit 1615—1658 angegeben. Rommelman-Elsevier hat im *Navorscher* bewiesen, dass Metsu 1630 geboren ist, fast zur selben Zeit wie Vermeer und de Hooch; und durch die Entdeckung mehrerer seiner Bilder mit den Daten 1661, 1665 und 1667 haben wir bewiesen, dass das Datum seines Todes bis nach 1667 hinausgerückt werden muss.

Am 13. März 1648 bezahlte der achtzehnjährige Gabriel Metsu einen Gulden zehn Stuivers für seinen Eintritt in die Genossenschaft der Maler von Leiden, seiner Geburtsstadt (Register der Gilde in den Leidener Archiven). Bald darauf, nehmen wir an von 1650 bis 1652, kam er nach Amsterdam und seine ersten Bilder verraten in den Sujets, im Stil und in der Technik Rembrandts Einfluss.

Ich habe in England eins seiner Bilder gekauft, und zwar ein ziemlich grosses, recht eigenartiges von durchweg emailartig hartem, pastosem Auftrag: die *Verstossung der Hagar* mit Figuren in halber Lebensgrösse. Abraham trägt einen Turban, Hagar einen roten Rock in den Tönen Rembrandts und des Nicolas Maes; man sieht den kleinen Knaben, den Hund, den am Fenster erscheinenden Nebenbuhler usw. Die *Ehebrecherin* im Louvre zeigt denselben Stil mit einem beturbanten, rotgekleideten Pharisäer und mit Figuren von einer auf späteren Bildern Metsus nicht mehr angewandten Proportion.

Nach Villots Katalog ist diese *Ehebrecherin* signiert und

1653 datiert; Reiset war so freundlich mir zu gestatten, die Signatur aus der Nähe zu sehen, und ich fand sie mit der auf meiner *Verstossung der Hagar* vollkommen übereinstimmend. Auch ein paar andere Gemälde, wie das des Haager Museums, eine Allegorie der *Gerechtigkeit*, gehören noch dieser Frühzeit an.

Folgendes Bild, das aus der Galerie Backer in Amsterdam in die Sammlung des verstorbenen Herrn Stevens überging, beweist ziemlich deutlich den Zusammenhang Metsus mit der Umgebung Rembrandts; es ist ein Porträt Uytenbogaerts in roter Mütze; er sitzt vor einem Tisch mit rotem Teppich, auf dem Goldstücke und ein Kästchen mit Juwelen liegen; auf der rechten Seite schreitet, vom Profil gesehen, in grünem Rock, brauner Jacke und mit einem Korb auf den Armen herein, — Metsus Frau, nach einer alten holländischen Überlieferung, die an dieses Bild ich weiss nicht mehr was für ein Missgeschick des Malers und seiner jungen Familie knüpft. Jedenfalls ist es sicher, dass dieser Uytenbogaert dieselbe Person, deren Porträt uns Rembrandt in seiner schönen Radierung, dem *Goldwäger*, hinterlassen hat und dass das Gemälde Metsus in derselben Weise wie die *Verstossung der Hagar* und die *Ehebrecherin* signiert und 1654 datiert ist.

Man beachte, dass bei den Signaturen seiner entzückenden *Gesellschaftsbilder*, die von seinen Gemälden im Geiste Rembrandts recht verschieden sind, das G und das M kein verschlungenes Monogramm bilden, der Anfangsbuchstabe des Vornamens von dem des Hauptnamens durch einen Punkt getrennt, der Vorname Gabriel sogar bisweilen ganz ausgeschrieben wird, wie auf dem kleinen Meisterwerk der Galerie Pommersfelden, auf dem die Buchstaben mikroskopisch winzig sind. Schliesslich sei noch erwähnt, dass Metsu in seinen letzten Lebensjahren oft seinen Namen am Ende mit einem *e* schrieb, zum Beispiel auf dem 1667 datierten *Frauenbildnis* der Galerie van Loon.

Gerade jetzt (1866) bestätigt noch ein anderes Bild, dass Metsu, der Anhänger Rembrandts, in diesen Jahren 1653 bis 1656 engen Verkehr mit den Genossen de Hooch, Maes und Vermeer gepflogen haben musste. Bei der Auktion des Fürsten Radziwill zu Paris im März 1866 war im Katalog ein Bild Metsu genannt, No. 78: „Hof eines holländischen Hauses. Ein Kavalier reicht einer Magd ein Glas. Zahlreiches Beiwerk. Signiert." Das Dargestellte war oben durch ein laubenartiges Weingeranke umrahmt, unten durch eine Art Balustrade, auf der Draperien und ein Degen lagen. Man bemerkte weiter hin zwei Statuetten, eine reiche silberne Kanne auf einem Servierbrett und manches andere. Das Ganze so umfassend ausführlich gemalt, so wunderbar lichtvoll für Metsu, der kaum etwas in „plein air" geschaffen, dass die raffinierten Käufer des Hotel Drouot beim ersten Anblick Pieter de Hooch nannten. Einer meiner Freunde und ich dagegen, wir flüsterten uns geheimnisvoll zu: Van der Meer, van Delft! Doch die Angabe einer Signatur im Katalog liess mir keine Ruhe, und das Bild war leider so hoch placiert, dass man nur die allgemeine Wirkung sah. Als ich schliesslich auf einen Tisch stieg und auch in der Nähe den Pinselstrich, die Farbe, alle Merkmale des Vermeer zu erkennen glaubte, konnte ich nichtsdestoweniger die Authenticität der Signatur Metsus feststellen; es war dieselbe Signatur wie auf der *Verstossung der Hagar* und auf der *Ehebrecherin,* in grossen Lettern, das G und M monogrammartig verschlungen. Bei der öffentlichen Versteigerung wurde das vom Marquis von Grammont und von mir in die Höhe getriebene Bild vom General Radziwill, dem Bruder des Fürsten, für eine ziemlich bedeutende Summe zurückgekauft. Ich bedaure es jetzt lebhaft, in meinem Angebot nachgelassen zu haben, denn das Bild beweist einwandfrei die Analogie und zweifellos den Zusammenhang Metsus in seiner Entwicklungszeit mit van der Meer und Pieter de Hooch.

Vielleicht gibt es noch Bilder von Vermeer irrtümlicherweise unter dem Namen Metsus.

Selbst ein Terborch, der einer früheren Generation angehört und 1655 fast ein Fünfzigjähriger war (geboren 1608)*), scheint bei seiner Rückkehr nach Holland, nachdem er den berühmten *Friedensschluss zu Münster***) gemalt, und in verschiedenen Ländern Reisen gemacht hatte, seine künstlerische Eigenart ein wenig im Sinne der jungen Plejade modifiziert zu haben. Auf der retrospektiven Ausstellung fand man, dass auf dem grossen und schönen Terborch, der signiert, 1655 datiert ist und Herrn Double gehörte, dem *Interieur einer Apotheke zu Deventer,* die Örtlichkeit und Staffage unverkennbare Ähnlichkeit mit Pieter de Hooch hatte. Dem Bilde im Louvre, der signierten und 1660 datierten *Musikstunde,* hat der Künstler eine Geographiekarte als Hintergrund gegeben, was auch Vermeer sehr gern tat. Bilder, die heute als echte van der Meer erkannt worden sind, haben so manch eine Auktion des achtzehnten Jahrhunderts unter dem Namen Terborchs passiert: zum Beispiel der BRIEF, in der Sammlung Dufour in Marseille, die Auktionen Blondel de Gagny 1776 und Paulain 1780. Ich möchte auch gern annehmen, dass ein Bild im Museum zu Wien, die *Junge einen Apfel schälende Frau,* in dem „grünen Kabinet",***) im Katalog Terborch genannt, ein van der Meer ist.

Diese sitzende Frauenfigur ist am Rande so abgeschnitten, dass der untere Teil der Beine nicht mehr sichtbar ist, wiederum eine von Vermeer gern angewandte Eigentümlichkeit. Schwarze Kapuze, die den Kopf einhüllt und die Brust bedeckt, zitronengelbe mit Hermelin eingefasste

*) Nach neueren Forschungen geboren 1617 zu Zwolle, gestorben 8. Dezember 1681 zu Deventer.

**) Heute in der National Gallery zu London.

***) Dieses Bild ist von Terborch. Hierbei ist an die ehemalige Aufstellung der Galerie im Belvedere gedacht.

Jacke, perlgrauer Rock. Das der Frau zuschauende Kind trägt einen Hut mit Federn. Zur Linken auf einem Tisch mit hellblauem Teppich eine mit Äpfeln gefüllte Schüssel (wie auf dem Bilde des LESENDEN MÄDCHENS im Museum zu Dresden) und ein silberner Leuchter. In der rechten Ecke ein Korb mit einem Kissen und weissem Linnen. Auf der blassgrauen Wand im Hintergrund eine Geographiekarte. Was für Ähnlichkeiten mit Vermeer in Komposition und Farbe! Und keine Signatur, obgleich Terborch immer mit seinem Namen oder Monogramm zeichnete. Sollte man die Signatur Vermeers entfernt haben?

Man könnte noch eine ganze Reihe von Malern mit der Trias in Zusammenhang bringen, die meiner Ansicht nach bei Rembrandt gearbeitet hat und zwar in der seinem Zusammenbruch im Jahre 1656 unmittelbar voraufgehenden Zeit. Aber diese Künstler, wie Ochterwelt und Coedijck zum Beispiel, scheinen erst ein wenig später produktiv gewesen zu sein.

* * *

Wenn meine Vermutung richtig ist, dass nämlich van der Meer nach dem Verlust seines Lehrers Fabritius im Jahre 1654 zusammen mit Nicolas Maes, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu und anderen in Amsterdam unmittelbare Berührung mit Rembrandt gesucht hat, so erhebt sich die Frage: Wie lange wird er dort geblieben sein? Vielleicht nur bis zu Rembrands Rückzug auf die Rosengracht, gegen Ende des Jahres 1656. Zwei Jahre also? Und welche Bilder dürfte er in dieser Zeit gemalt haben? Die KUPPLERIN in Dresden, wie das Datum und Charakter der Signatur kennzeichnen; vielleicht den GEOGRAPHEN AM FENSTER (ehemals in der Galerie Pereire)*), diese Anlehnung an den Rembrandtschen *Faust*; vielleicht das

*) Heute in Frankfurt.



Bei der Kupplerin (Dresden) Phot. v. A. Bruckmann.



MILCHMÄDCHEN (in der Galerie Six), ein Gemälde von ausserordentlicher Wirkung und ganz im Geiste Rembrandts; vielleicht den SOLDATEN MIT DEM LACHENDEN MÄDCHEN (Galerie Double)*), in welchem Bilde man die energische technische Behandlung des MILCHMÄDCHENS wiederfindet: dieselbe körnige, rauhe Malmasse mit keck vorspringenden Höckern; vielleicht den FRAUENKOPF in der Galerie Aremberg; vielleicht . . . . .? Doch über alles das weiss ich nichts Positives. *Vielleicht* wird er längere Zeit in Amsterdam geblieben sein, und wenn das *Stilleben* im Museum zu Wien wirklich von ihm ist, so könnte er in der grossen Stadt auch noch unter dem Einflusse einer anderen, bunt durcheinander gewürfelten Umgebung gemalt haben.

Sicher ist, dass van der Meer um 1660 nach Delft zurückgekehrt und 1661 einer der sechs Vorsteher (hoofdman) der Lukasgilde dieser Stadt war, mit Anton Palamedes, Cornelius Holsteijn und anderen. Mein Freund Cremer hat genau fünf eigenhändige Unterschriften, — Joanes Vermeer, auf authentischen Urkunden kopiert, die, aus den Registern dieser Korporation losgelöst, mit anderen unveröffentlichten Dokumenten in einem starken Foliobande gesammelt sind und in Delft aufbewahrt werden.

Vom folgenden Jahre, 1663, besitzen wir ein unerwartetes und wertvolles Zeugnis. Herr von Monconys, königlicher Rat und Attaché hoher fürstlicher Personen, machte zu dieser Zeit Reisen nach Italien, nach England und den Niederlanden. Als grosser Verehrer der Malerei und noch eifriger auf der Spur von allem, was mit Alchimie und Zauberei zusammenhing, besucht er, wohin er auch kommt, ausser den Fürsten

*) Heute bei Frau Joseph in London.

und Gesandten alle Gelehrten und Geisterbeschwörer, alle Schöpfer von Kunstgegenständen und alle Maler. Als echter Kunstliebhaber und vollendeter, überall eingeführter Kavalier hat er höchst interessante Notizen in dem von seinem Sohne veröffentlichten *Reisejournal* hinterlassen.

In Rom hatte er in ungezwungenem Verkehr mit *Herrn* Poussin gelebt und mit den übrigen, damals berühmten Künstlern. In England, in Flandern besucht er ebenfalls alle bedeutenden Männer der grossen Welt, im Reiche der Wissenschaft und in dem der Künste.

In Holland wird die Reise gemächlich von Ort zu Ort gemacht, oft in einem Boot die Kanäle entlang, zu Pferde, oder zu Wagen; er sieht auf diese Weise die meisten Städte und überall die Maler von Ruf: in Leiden Gerard *Dau* und *Mirris* (Dou und Mieris); in Rotterdam Anton Delorme, den Architekturmaler und andere, er knüpft Beziehungen an mit Otto Marseus, Helt Stocade usw. Er zitiert mehrfach Preise von Gemälden: eine *in Ohnmacht gefallene Frau* von „Mirris" mit 1200 Livres, eine einzelne Figur von „Dau" mit 600 Livres bezahlt. Das waren zu jener Zeit bedeutende Summen und Meissonnier verkauft heute z. B. nicht teurer.

„In »Delphes« (sic), schreibt er am 11. August 1663, sah ich den Maler Vermeer, der keins seiner Werke zur Hand hatte. Wir haben aber bei einem Bäcker ein solches gesehen, das man mit 600 Livres bezahlt hatte, obgleich es nur eine Figur enthält, deren Preis ich nicht höher als sechs Pistolen geschätzt haben würde." (Journal des voyages de M. de Monconys; zweiter Teil, England und die Niederlande. Lyon, 1666, S. 149).

Herr von Monconys liebte die auf das Feinste ausgeführte, „vollkommene" (*finie*) Malerei; „Mirris und Dau" waren seine Lieblingsmaler. Aber wenn er auch einen Vermeer mit sechs Pistolen einschätzt, so sind wir wenigstens so glücklich, zu konstatieren, dass dieses Bild mit

nur einer Figur für 600 Livres verkauft wurde, also für denselben Preis wie ein Gerard Dau.

Unser junger, im Alter von zweiundzwanzig Jahren schon von den Poeten gefeierter van der Meer hatte also, wie man sagt, vortrefflich seinen Weg gemacht, da er mit dreissig Jahren an der Spitze der Gilde seiner Vaterstadt steht und seine Bilder mit höheren Preisen verkauft werden, als man damals im allgemeinen zu zahlen pflegte. Selbst Rembrandt war nicht so teuer wie „Dau und Mirris".

Diese Beliebtheit der Gemälde van der Meers, der nach meinem Empfinden ein weit grösserer Maler als Dau und Mirris ist, wird, ebenso wie seine Berühmtheit in Holland lange Zeit fortdauern. Im achtzehnten Jahrhundert erreichen seine Bilder auf den holländischen Auktionen oft 600 Gulden. Das MILCHMÄDCHEN, zuerst mit 175 Gulden im Jahre 1696 verkauft, steigt 1701 auf 320 Gulden, 1765 auf 560, 1798 auf 1550, 1813 auf 2125 (?) für Herrn de Winter, von dem es Herr Six van Hillegom, der gegenwärtige Besitzer erhielt. Wenn es auf eine grosse Versteigerung nach Paris käme, wie es die Auktionen Pourtalès, van Brienen und de Morny waren, so würde es sicher 20000 fr., 30000 fr. oder mehr erzielen. Und wie teuer würden erst die Meisterwerke der Czerningalerie und des Braunschweiger Museums verkauft werden?

Seltsamerweise war Pieter de Hooch im achtzehnten Jahrhundert nicht so geschätzt wie Vermeer, denn in dem Katalog Walraven zu Amsterdam 1765 wird ein Bild des Pieter de Hooch als „ungefähr" dem Delftsche van der Meer gleichkommend gerühmt. An anderen Stellen findet man „de Delftsche" in einer Reihe mit Dou, Metsu und dem damals sehr gesuchten Eglon van der Neer. Wie hat es nur geschehen können, dass die Werke und der Name eines lange „berühmten" Künstlers in Vergessenheit haben fallen können, wenigstens ausserhalb Hollands und, dass er von de Hooch beinahe ganz absorbiert worden ist!

Nach 1663 besitzen wir kaum mehr biographisches Material, man müsste denn die Notiz des van Bleijswijck dafür ansehen, der konstatiert, dass Vermeer immer noch in seiner Vaterstadt lebte im Jahre 1668, als die *Beschreibung von Delft* erschien. Zwischen diesen beiden Daten finden wir nur auf einem Gemälde eine Jahreszahl und zwar 1665, auf dem ASTRONOMEN, in der Galerie Pereire; auch sind die Zahlen nicht mehr sehr deutlich und das Bild gehört nicht zu den besten des Meisters.

Es scheint auch, dass der bei Lebrun gestochene, 1863 auf einer Auktion bei Christie in London versteigerte GEOGRAPH hinter der ausgeschriebenen Signatur folgendes Datum in römischen Ziffern trägt: MDCLXVIII. Ich habe dieses Bild nicht gesehen; aber nach dem Stich und nach der Beschreibung, die mir Mündler gegeben, unterscheidet sich der Geograph in der Galerie Lebrun von dem bei Pereire, der die *linke* Hand auf eine Himmelskugel gelegt hat, dadurch, dass er seine *rechte* Hand auf sie legt. Auf dem Bilde bei Lebrun flutet das Licht durch ein Fenster über die Figur uud das Beiwerk, während auf dem Astronomen bei Pereire das Gemach, in dem kein Fenster zu sehen, ziemlich dunkel ist, was bei Vermeer selten vorkommt. Das Modell scheint auf beiden Bildern dasselbe zu sein; aber sein weiter Hausrock ist auf dem einen blau, auf dem andern grau. Man weiss übrigens, dass Vermeer zwei Paare von Astrologen oder Mathematiker, wie sie mehrere alte Verkaufskataloge nennen, gemalt hat. Hier haben wir schon zwei in der Galerie Pereire und einen dritten bei Lebrun. Bleibt noch das vierte wiederzufinden, das vielleicht jenes bei Herrn Neven in Köln befindliche Bild sein könnte, obgleich es uns eine Wiederholung oder gar eine alte Kopie des „Geographen am Fenster“ zu sein scheint.

* * *

In dieser Zeit, von 1660 bis 1670, musste van der Meer die meisten seiner hervorragenden Werke geschaffen haben, und diese sind ebenso bedeutend und kraftvoll und vielleicht feiner als jene aus der durch Rembrandt stark beeinflussten Zeit. Aber wie wenige seiner Gemälde sind datiert! Nichtsdestoweniger können in Ermangelung von Gemäldedaten verschiedene andere Kennzeichen uns zur chronologischen Anordnung der Bilder verhelfen: Die Identität mehrerer Modelle, gewisse Analogien in den Sujets oder in der Ausführung, Kostüme und Moden, die gegen das letzte Drittel des siebzehnten Jahrhunderts wechselten und noch mancherlei anderes.

Da er sich selbst in seinem Atelier dargestellt hat (Galerie Czernin) und da wir das Datum seiner Geburt wissen, so können wir aus dem augenscheinlichen Alter der Person das ungefähre Datum dieses Gemäldes folgern. Es gibt da jedoch eine kleine Schwierigkeit: dieses Original ist mit der Rückseite dargestellt und zeigt absolut nichts von seinem Gesicht. Kann man nun das Alter eines Menschen erraten, wenn man nur seinen Rücken sieht? Warum nicht? — Das heisst, beinahe. Ich wage es, das Alter des Künstlers in diesem Bilde mit etwa dreissig Jahren festzusetzen, so dass das Bild ungefähr 1665 entstanden sein muss. Hier mag übrigens die Beschreibung dieses Meisterwerks folgen, das sowohl im Louvre, als auch in jedem anderen Museum einen Platz in der vordersten Reihe der holländischen Schule beanspruchen könnte:

Der Künstler sitzt auf einem Holzschemel vor seiner Staffelei mit einer fast jungfräulichen Leinwand. Das lange, etwas struppige Haar von kastanienbrauner Farbe fällt auf seine breiten Schultern. Welch ein munterer und kecker Ausdruck! Es steckt etwas von Rembrandt in den buschigen Haaren und in dem starken Hals. Er trägt ein schwarzes Barett, schwarzes Wams, aus dessen

Schlitzen weisse Hemdpuffen hervorbrechen; Kniehosen aus schwarzem Sammt, rote Strümpfe und darüber weisse Strümpfe, die umgeschlagen sind und oberhalb der schwarzen Schuhe in „Molièreform“ wellenartig das Bein bedecken. Die linke Hand hält einen schwarzen hölzernen Malstock, der nach oben in eine rote Kugel ausläuft. Mit der anderen Hand malt er den das Haupt seines Modells schmückenden Lorbeerkranz: dieses Modell ist ein junges Mädchen in stehender Stellung mit dem Körper im Profil nach links, nach vorn zurückgewendeten Kopf und gesenkten Augen; es liegt darin ein naiver und stolzer Ausdruck. Das ist dieselbe entzückende *Frau, die* auf dem Braunschweiger Bilde *lacht* und auf dem Bilde in Pommersfelden Klavier spielt. Hier stellt sie ein Symbol des Ruhmes dar, denn sie hält in der einen Hand eine lange Messingtrompete; oder vielleicht eine Viktoria, wofür der Lorbeerkranz ein Erkennungszeichen liefern könnte. Mit der linken Hand drückt sie ein Buch in gelbem Einband gegen ihren Busen. Eine zartblaue Drapierung fällt über einen grauen, schwarz eingefassten Rock. Im Vordergrunde steht auf dieser linken Seite ein Tisch, auf dem man ein Skizzenbuch, einen Gipskopf und Stoffe von herrlicher Farbe sieht; ein grosser Vorhang in erhabener Stickerei fällt von oben herab; ganz im Vordergrunde bemerkt man einen Samtsessel mit vergoldeten Nägeln. Auf der rechten Seite, hinter der Staffelei ist ein Sessel in granatrotem Samt an die blasse Wand gestellt; auf dieser letzteren hängt eine grosse Geographiekarte, ringsherum mit zwanzig Stadtansichten geschmückt und mit folgender Überschrift in römischen Lettern: *NOVA ET ACCURATA XVII PROVINCIARUM DESCRIPTIO* usw. Ein sehr reicher, am Plafond befestigter Lüster legt sich malerisch über den oberen Teil der Karte. Der Fussboden besteht aus weissen und blauen Fliesen. Das

Bild ist 4 Fuss und 4 Zoll hoch und 3 Fuss und 8 Zoll breit. Die Hauptfigur misst etwa 2 Fuss. Wir gaben die authentische auf dem unteren Ende der Karte eingeschriebene Signatur vorhin wieder.

Die Erhaltung dieses Bildes ist eine ganz vorzügliche. Die wuchtige Breite der Ausführung in dem Vorhang und in dem grossen granatroten Sammetsessel erinnert noch an Rembrandt. Dieser Sessel ist derselbe wie der auf dem Bilde der JUNGEN DAME MIT DEM PERLENHALSBAND*), die in den Champs-Elysées ausgestellt war. Die Blässe der Wandbekleidung zeigt denselben Ton, wie der Hintergrund jenes Gemäldes und der JUNGEN DAME AM SPINETT**), die auf derselben Ausstellung zu sehen war. Der Körper des Modell stehenden Mädchens schiebt sich über die eine Ecke der Karte; wieder ein Zug Vermeers, dem er mit Vorliebe folgt und der auch auf der MANDOLINENSPIELERIN in der Sammlung Cremer, auf dem LESENDEN MÄDCHEN im Museum van der Hoop und auf der JUNGEN DAME AM SPINETT in ähnlicher Weise auffällt. Das Schwarz im Kostüm des Künstlers zeigt erlesene Valeurs; das freie Blau der Draperie des Modells ist ausserordentlich kühn. Aber auch Waagen sagt (Manual, Band III S. 27): „Die wundervolle Farbenharmonie und der breite, kernige und zugleich zarte Pinselstrich machen dieses Bild zu einem der prächtigsten Werke aus der ganz reifen Zeit van der Meers.“

Das Bild der Czernin-Galerie gestattet nun schon, das MÄDCHEN MIT DEM WEINGLASE im Museum zu Braunschweig, im zweiten Bande der *Museen Hollands* von uns beschrieben, und die KLAVIERSPIELERIN der Galerie zu Pommersfelden ungefähr in dieselbe Zeit zu setzen, weil allen drei Kompositionen dasselbe Frauen-

*) Einst in den Sammlungen Crevedon und W. Bürger. 1874 mit der Sammlung Suermondt nach Berlin; jetzt im Kaiser Friedrich Museum.

**) National Gallery, London.

modell gedient zu haben scheint. Diese KLAVIERSPIELERIN von Pommersfelden hat viel Ähnlichkeit mit der JUNGEN DAME AM SPINETT auf der Ausstellung in den Champs-Elysées. In Pommersfelden jedoch zeigt die nach links gewendete Dame ganze Figur; der obere Teil des Kleides ist dunkelblau, der Rock von neutralem Gelb; eine ähnliche Art von Jäckchen auf den Schultern, jedoch hellblau. Derselbe perlgraue Hintergrund mit einem grossen Bilde, das man für einen Rembrandt halten könnte; über der einen Ecke des Bildes erhebt sich auch hier der Kopf der jungen Dame. Zur Linken dasselbe Fenster mit einem Vorhang. Der offene Deckel des Spinetts zeigt dieselbe Landschaft im Genre Everdingens. In einer Ecke ein Cello.

Die KLAVIERSPIELERIN von Pommersfelden befindet sich noch in ihrem ursprünglichen Zustande und Rahmen. Sie zeigt dieselben Grössenverhältnisse wie die JUNGE DAME AM SPINETT, die JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND, der SOLDAT UND DAS LACHENDE MÄDCHEN, das MILCHMÄDCHEN, die LESENDEN MÄDCHEN in Dresden und Amsterdam und die meisten Bilder Vermeers: 1 Fuss 8 Zoll hoch und 1 Fuss 5 Zoll breit. Sie ist im Katalog *Jacob* van der Meer zugeschrieben. Schöne Signatur. (Siehe Abb.)

Van der Meer hat ausser dem Bilde in der Czernin-Galerie noch ein zweites Selbstporträt gemalt; es ist N. 3 des Auktionskatalogs von 1696: „Bildnis Vermeers in einem Zimmer mit viel Beiwerk; von ihm selbst gemalt, ausserordentlich gut; 45 Gulden.“ Ich habe die einundzwanzig van der Meer dieser Auktion, zwei oder drei ausgenommen, wieder finden können, bin jedoch niemals diesen kostbaren Porträt auf die Spur gekommen; es muss wohl ein Bild sein, das seit etwa einem Jahrhundert ausserordentlich viel hin und her geworfen worden

ist. 1780, damals noch unter dem Namen *Vermeers,* taucht es auf einer Auktion im Haag auf und wird mit 480 Gulden bezahlt. 1785, auf der Auktion van Slingelandt, und zwar unter dem Namen *Pieter de Hoochs,* wird es mit 600 Gulden bezahlt und auch bei Smith ist es als Pieter de Hooch angeführt mit der Bemerkung: „Dieses Bild ist in der lichtvollsten Art des Meisters gemalt.“ 1833, auf der Auktion Gall van Frankenstein, ist es als Nicolas *Coedyck* katalogisiert und wird mit 450 Gulden verkauft. Auf diesen drei berühmten Auktionen figuriert also ein und dasselbe Bild mit gleichlautender Beschreibung, gleichen Grössenverhältnissen, sogar bei Feststellung des jeweiligen Herkommens unter drei verschiedenen Attributionen! Einer meiner englischen Freunde hat vor Jahren in Holland ein Bild für mich gekauft, das ich für einen Vermeer halte und das jenes seit 1696 umhergeirrte Selbstporträt sein könnte.

Die Beschreibung von Smith (N. 8 seines Katalogs als ein Pieter de Hooch) ist ziemlich genau: „Zimmerinterieur. Ein ‚Gentleman‘ im Hausrock und stehend zum Fenster gewandt, scheint an seinem Pult (*apparently engaged at his disk*) beschäftigt zu sein, das ebenso wie ein offenes Buch auf dem mit einem Teppich bedeckten Tisch liegt. An der Wand hängen ein Rucksack, eine Börse und eine geographische Karte. Im Vordergrunde sieht man einen Sessel und anderes Beiwerk.“ Der Hausrock ist rot und der etwa dreissig Jahre alte Mann hat lange auf seine breiten Schultern herabfallende kastanienbraune Haare, wie auf dem Bilde in der Czernin-Galerie. Wie schade, dass man den vor seiner Staffelei so beschäftigten Künstler nicht herumdrehen und ihm ins Antlitz schauen kann, um sich seiner Ähnlichkeit mit dem Mann am Pult zu vergewissern.

Auf mehreren Gemälden bestimmen auch der Schmuck und die Toilette der Frauen bis zu einem gewissen Grade

die Daten. Die Frauen in Hauben, wie das junge Frauenzimmer auf der Dresdner KUPPLERIN, das MILCHMÄDCHEN, das LACHENDE MÄDCHEN MIT DEM SOLDATEN, die *Perlenwägerin* (Sammlung Casimir Perier)*) gehören der Frühzeit an. Die à la chinoise (die Haare aus der Stirn nach rückwärts gestrichen) frisierten Frauen, die JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND, die MANDOLINENSPIELERIN (Sammlung Cremer) mögen darauf gefolgt sein. Die mit Locken frisierten Frauen, — à la Grignan, eine zur Zeit der französischen Invasionen, 1672, vorherrschende Mode, die man bis zum Ende des Jahrhunderts fortwährend wieder finden kann — dürften die spätesten sein; zum Beispiel die junge Dame im Profil auf dem unter dem Namen der BRIEF in der Sammlung Dufour in Marseille befindlichen Bilde, die JUNGE DAME AM SPINETT usw.

Die Wirren in der holländischen Politik um 1672 hatten zweifellos einen verhängnisvollen Einfluss auf die Künste und die Künstler. Rembrandt konnte sich glücklich preisen, schon ein wenig früher, 1669, das Zeitliche gesegnet zu haben. Die Maler von Delft, wie die der meisten übrigen Städte mussten lange Zeit in ihren Werkstätten brach liegen. Was wurde unter diesen Umständen aus van der Meer? Welche Werke beschäftigten ihn später und bis zu seinem Tode? Und wann starb er? An dieser Stelle fehlen uns alle positiven Dokumente und ich kenne keine Bilder mit Daten oder Signaturen, die diese Lücke wenigstens einigermassen füllen könnten.

* * *

Van Eynden klammert sich, wie bereits kurz erwähnt, an die berühmte Auktion vom Jahre 1696, um auf dieses Datum den Tod des van der Meer zurückzuführen. Man

*) Nicht von Vermeer.

kann in der Tat vermuten, dass wir es hier mit der Versteigerung seines künstlerischen Nachlasses zu tun haben, weil der Katalog mit einundzwanzig Gemälden van der Meers beginnt. Indessen registriert Gerard Hoet diesen Verkauf, als am 9. Mai zu Amsterdam stattgefunden, unter keinem bestimmten Namen, obgleich er in seinem ganzen Werk es sonst niemals unterlässt, die Namen der Besitzer und die genauen Titel der Kataloge zu erwähnen.

Und in Amsterdam? — Warum nicht in Delft? Sollte Vermeer sich eigens um zu sterben nach Amsterdam begeben haben?

Und wie soll man es sich erklären, dass alle diese Bilder zu seiner Hinterlassenschaft gehörten, da doch Monconys 1663 feststellt, dass der Künstler keins seiner Werke im Atelier hatte? Und gerade das MILCHMÄDCHEN mit mehreren anderen Gemälden, die unstreitig seiner Frühzeit angehören, sollten 1696 noch im Besitz des Künstlers gewesen sein?

Der Katalog enthält 134 Nummern, darunter Rembrandt mit einem Kopf (für 7 Gulden 5 Stuivers verkauft!); Fabritius mit der *Enthauptung des Johannes* (für 20 Gulden verkauft!); vielleicht das grosse Bild im Museum zu Amsterdam, das der Katalog zuerst Rembrandt, dann Drost nannte? Leonard Bramer mit der *Ehebrecherin*, der alte Jan Livens mit zwei Landschaften; diese Bilder mussten dem Anhänger Fabritius und Rembrandts gefallen. Doch nun etwas Befremdendes: neben diesen Meistern, neben Jan Steen, den Ostade, Terborch, Everdingen, Jacob van Ruisdael, Jan van Kessel, Porcellis, dem Marinemaler, Adriaen van de Velde, Philips Wouwerman, Emanuel de Witte, den Hondecoeter, van Aelst und neben den Flamländern Jordaens, de Vos, Brueghel, Teniers usw. enthält der Katalog eine ganze Reihe von Italienern, vier Ansichten von Rom von Gasparus Witel (Vitelli) und Landschaften „im Geschmack des Poussin und des Guaspre“, und italiani-

sierte Holländer wie Both, Berchem, de Laer, Du Jardin, Pynacker, Thomas Wijck, Moncheron usw. Da fragt man sich denn doch recht ernst: alle diese letzteren Meister soll der naive Delfter besessen haben? Ihm sollen die weiter vorhandenen Bassano, Palma Vecchio, Tizian, Tintoretto, Ribera, Domenichino, Albani, Campidoglio, Mario de Fiori und sogar Carlo Carlotti (Karel Lot?) gehört haben?!

Diese Sammlung italienischer Gemälde, besonders dieser Carlotti und die Ansichten von Rom haben lange Zeit bei meinem Freunde Cremer die Annahme aufrecht erhalten, dass die Notiz Houbrakens, abgesehen von einigen Irrtümern, sich auf van der Meer van Delft und nicht auf van der Meer von Utrecht beziehen, dass unser van der Meer in Rom gewohnt und dort gerade mit diesem Carlotti und dem Rembrandtschüler Drost verkehrt haben sollte. Ich gestehe, dass ich einen Augenblick lang erbebte und dass mein van der Meer, so wie er vor meinem geistigen und körperlichen Auge in die Erscheinung getreten war, von dichter Finsternis umhüllt wurde. Dadurch jedoch, dass ich zwei authentische Daten gegeneinander hielt, habe ich mir meine Fassung wieder erobert: dass der van der Meer Houbrakens 1664 Ältester der Gilde zu Utrecht, und dass mein van der Meer zur selben Zeit Ältester der Gilde zu Delft war. Übrigens wäre es mir auch sonst unmöglich gewesen zu glauben, dass der van der Meer, dessen Malerei ich kenne, in Italien geweilt haben sollte.

Gleich den ehrlichen Forschern macht es auch uns eine aufrichtige Freude, alle strittigen Fragen und dunklen Punkte um den Gegenstand unserer Studien zu versammeln, damit wir sie, wenn es überhaupt möglich ist, unter Mitwirkung aller an der Geschichte der Kunst Anteil nehmenden Menschen zu lösen und zu zerstreuen versuchen. Die Affäre dieser Versteigerung ist nicht klar und es geht

aus ihr nicht die volle Gewissheit hervor, dass Vermeer 1696 gestorben ist, nicht einmal, dass diese Gemälde von ihm hinterlassen sind, in welchem Falle es noch ziemlich unerklärlich wäre, dass ein so durch und durch origineller, ein so urholländischer Künstler eine Vorliebe für die Albani und die Guaspre gehabt hätte. Es ist mir wohl bekannt, dass Rembrandt in seiner Sammlung griechische und römische Skulpturen hatte, Zeichnungen von Raffael und Michelangelo, das gestochene Werk Marc Antonios und Mappen voll von anderen italienischen Stichen, aber ich kann es mir nicht vorstellen, dass der realistische Maler des MILCHMÄDCHENS und der ANSICHT VON DELFT sich um einen Domenichino bekümmert haben sollte und es erscheint mir durchaus nicht sicher, dass diese 1696 verkaufte Sammlung ihm jemals gehört hat.

Es bleibt also unseren Freunden, den holländischen Archivaren und Sammlern vorbehalten, durch die Entdeckung authentischer Belege uns dieses Todesdatum des Delfters zu enthüllen. Bis dahin lassen wir als Hypothese gelten, dass van der Meer van Delft 1696 gestorben ist und folglich ebenso wie Rembrandt einige sechzig Jahre gelebt hat*).

* * *

Wenn es möglich wäre, alle seine Gemälde in einer öffentlichen Ausstellung zu vereinigen, so würde van der Meer van Delft schnell zur höchsten Stufe der holländischen Schule emporsteigen.

Die „kleine“ holländische Schule, die nur ein Jahrhundert lang dauert, von Mierevelt bis van Huysum, die mit dem Porträt des Schweigers beginnt und mit einem Blumenstrauss endigt, besitzt das Privilegium eine Menge

*) Neuere Forschungen haben festgestellt, dass Jan van der Meer van Delft am 14. Dezember 1675 zu Delft begraben worden ist.

von Meistern aufzählen zu können, die unter sich gleich, weil sie voneinander verschieden sind.

In den übrigen Schulen gibt es eine Hierarchie. Die holländische Schule ist eine Panarchie, wenn man das Wort gelten lassen will. In Holland ist jeder Maler ein Meister, mag das Genre, in dem er seine Eigenart kenntlich macht, sein welches es will: Brouwer und die Ostade, Both, Berchem und du Jardin, Paul Potter, Gerard Dou, Albert Cuyp und van der Meer, van Goijen und Wynants, de Heem und Hondecoeter, van der Heyden, Wouwerman, die van de Velde, Ruisdal und Hobbema, Terborch und Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen und viele andere sind vollkommene Meister, jeder nach seinem Wesen, ganz wie Rembrandt und Frans Hals. Löwe, Adler, Schmetterling, Eiche, Veilchen, Rubin, Smaragd geniessen in der Schöpfung die gleichen Rechte.

In dieser Plejade der holländischen „Kleinmeister" gebührt van der Meer van Delft unbedingt ein Platz und zwar als Gleichberechtigter. Wie sie ist auch er vollkommen originell in der Erfindung und ebenso vollkommen in der Ausführung.

Woraus setzt sich sein Werk zusammen? Zunächst aus Gesellschaftsszenen im Innern des Hauses, als Schilderungen der Sitten seiner Zeit und seines Landes; dann aus sogenannten Stadtinterieuren, einfachen Strassenfragmenten, ja bisweilen nur aus dem einfachen Porträt eines einzelnen Hauses; endlich aus Landschaften, auf denen Luft und Licht frei und ungehindert, wie in der Natur dahinfliessen.

Von seinen Figurenbildern kennen wir jetzt etwa zwanzig, die ihren Platz neben den ähnlichen Bildern von Metsu, Terborch, Pieter de Hooch und Jan Steen haben. Aber van der Meer besitzt mehr Deutlichkeit als Metsu, mehr Physiognomie als Terborch, mehr Vornehmheit als Jan Steen, mehr Eigenart als Pieter de Hooch. Obgleich

er anfangs einige Personen in Lebensgrösse gemalt, wie auf dem Bilde der KUPPLERIN in Dresden, haben doch auch die Figuren auf seinen kleineren Bildern sich in ihrer Unbefangenheit stets ein gewisses ungezwungenes Wesen bewahrt. Der Soldat auf dem Bilde bei Double sieht aus, als ob er von einem venetianischen Meister oder von Rembrandt gemalt wäre. Ich habe kurze Zeitlang die *Garnwinderin* besessen, die wieder nach England, woher sie gekommen, zurückgekehrt ist. Man könnte sie einen bleichen Rembrandt oder ein Meisterwerk des Nicolas Maes, in einer glücklichen Stunde geschaffen, nennen*). Das MILCHMÄDCHEN, obgleich in den Proportionen der bei Terborch üblichen Figuren gehalten, ist ebenso grosszügig gemalt, wie eine grosse Figur von Rembrandt.

Ganz besonders gern malte van der Meer einzelne Figuren: Das MILCHMÄDCHEN, die *Garnwinderin*, die JUNGE DAME AM SPINETT, die JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND, die andere KLAVIERSPIELERIN in der Galerie zu Pommersfelden, das LESENDE MÄDCHEN im Museum zu Dresden, das LESENDE MÄDCHEN im Museum van der Hoop, die MANDOLINENSPIELERIN in der Sammlung Cremer, die SPITZENKLÖPPLERIN in der Sammlung Blokhuyzen, die beiden GEOGRAPHEN der Galerie Pereire, die *Perlenwägerin* der Sammlung Casimir Perier, die SCHLAFENDE MAGD**) in der Sammlung Hudtwalcker in Hamburg; dieses Bild, das einen ganz besonderen Platz im Werke des Vermeer behauptet, besitze ich seit dem Tode des Herrn Nikolaus Hudtwalcker; es stellt dar eine Frau in ganzer Figur, sitzend auf einem Stuhl mitten in der Küche, nicht weit vom Herdfeuer. Seltsamerweise ist der Raum ziemlich dunkel.

*) Nicht von Vermeer.

**) Die gegenwärtigen Besitzer aller dieser Bilder nennt das Verzeichnis am Schluss.

Nur durch eine obere Luke gleitet schwaches Licht herein. Viel Beiwerk, das ein wenig an Kalf erinnert. Die Magd selbst in roter Jacke, weisser Schürze und blauem Rock lässt an Brekelenkam denken. Ich weiss nicht, auf welches Datum man dieses, auf einer Tonne mit dem nebenstehenden Monogramm bezeichnete Bild beziehen könnte.

Doch wie prächtig ist der schlafende Zustand der Frau wiedergegeben! Hier habcn wir einen der wunderbarsten Züge in Vermeers künstlerischem Wesen: schlagende Richtigkeit in Stellung und Ausdruck. Seine Menschen gehen in dem, was sie tun, restlos auf. Wie aufmerksam sind seine lesenden Mädchen bei ihrer Lektüre! Wie geschickt versteht es seine Spitzenklöpplerin mit ihren kleinen Fadengebinden umzugehen! Ferner die junge Dame mit dem Perlenhalsband vor einem Spiegel: diese entzückende, anmutige Miene mit dem Stupsnäschen und dem halboffenen Munde! Und das lachende Mädchen mit dem Soldaten und die mit ihrem Galan scherzende Kokette in Braunschweig! Das ist das Leben selbst. Man errät sofort das kleine Drama, welches diese Physiognomien ausdrücken. Die lesende Dame im Museum van der Hoop ist über eine schlechte Nachricht ärgerlich; schreibt etwa ihr Geliebter, dass er im Begriff ist, nach Indien zu gehen? Auf dem Bilde der Sammlung Dufour glaubt man zu hören, wie die Dame beim Übergeben des Briefes zur Magd sagt: Du weisst . . . . es ist an jenen jungen Herrn, den blonden . . . . Irre Dich nicht in der Adresse.

Oft haben bei Vermeer, wie bei Jan Steen, die Nebensachen, zumal die Bilder an der Wand, eine besondere Bedeutung. Auf einem Bilde des Jan Steen, einer *„jungen kranken Frau“*, sieht man über dem Bett den Raub der Sabinerinnen: O, wie glücklich seid ihr Sabinerinnen, von diesen starken Römern entführt zu werden! denkt zweifellos die schöne Liebeskranke. Auf der „Perlen-

wägerin“ des Vermeer stellt das Bild an der Wand das jüngste Gericht dar: Jetzt wiegst du Edelsteine und Kleinodien, einstmals wirst du deinerseits gewogen und gerichtet werden! Auf meiner „JUNGEN DAME AM SPINETT“ schiebt sich der Kopf über die Ecke eines Bildes, das Cupido darstellt; er läuft mit einem Brief in der Hand heran. — Die Liebe geht ihr im Kopf herum. Sicherlich ist Amor mit einem Liebesbrief für sie unterwegs. Voll naiver Unruhe hofft sie, präludiert auf dem Klavier — in Erwartung der kommenden Liebe.

Und alles das, ohne das Sinnbild in Anspruch zu nehmen. Man beachte das wohl im Hinblick auf Gerard de Lairesse und seine Mythologien, die nicht fern sind! Dieser ganz nackte Amor mit seinem ihm als Spazierstöckchen dienenden Bogen könnte ganz gut von Lairesse sein. Glücklicherweise aber entdeckt man diese kleinen allegorischen Feinheiten bei Vermeer erst, nachdem man alles durch den alleinigen Ausdruck der Persönlichkeit begriffen hat. Ist es nicht sehr einfach zu erklären, dass es stolze Männerporträts in jenem Boudoir gibt, wo die Kokette von Braunschweig, elegant in golddurchwirkte Seide gekleidet, mit ihren reichen Liebhabern beim Glase Wein sitzt?

Wem die Vorliebe für geographische Karten zuzuschreiben ist weiss ich nicht zu sagen. Vielleicht fand Vermeer ganz einfach, dass diese grossen bunten Karten sich besonders gut auf den blassen, sonnenbeschienenen Wänden machten. Die Karten sind übrigens in den holländischen Häusern nichts Aussergewöhnliches, da Holland sozusagen ein kosmisches Dasein führte. Es gibt kaum einen Holländer irgend eines Standes, der nicht in seinen Kolonien, mit der Geographie des Weltalls also ganz vertraut gewesen wäre. Die Karte des Bildes in der Galerie Double trägt die Inschrift: *NOVA ET ACCURATA TOTIUS HOLLANDIAE WESTFRISIAE G. TOPOGRAPHIA;* ausser-

dem sind auf ihr, wie auf der Karte des Bildes in der Czernin-Galerie die Namen der Meere und der Seeweg nach Ostindien verzeichnet. Vielleicht hat van der Meer oft den Wunsch gehabt, nach Japan und nach Java zu gehen, um dort die verschiedenen Wirkungen von Luft und Licht zu sehen? Vielleicht dachte er an diese Sonnenländer, als er seine die Hand auf der Weltkugel haltenden oder die Entfernung mit dem Zirkel messenden Geographen malte!

* * *

Vermeers wunderbarste Eigenschaft, vor der selbst sein physiognomischer Instinkt zurücktreten muss, ist seine Lichtbehandlung. Wirkungen lebendigen Lichts als Kontrast zu starken Schatten sind nicht sehr schwer zu erreichen. Ich meinerseits liebe nicht sehr die Antithesen eines Ribera und Caravaggio, diese Kämpfe zwischen Weiss und Schwarz, die die Manier der im Italien des siebzehnten Jahrhunderts viel bewunderten *Tenebrosi* charakterisieren. Die beiden grossen Meister des Lichts sind meiner Ansicht nach, und zwar aus verschiedenen Gründen, Velasquez und Rembrandt: dieser beherrscht die wundervollste Abstufung von Hell zu Dunkel und erfüllt sogar die Finsternis mit Licht, jener breitet das vollste Licht aus ohne Schattenkontraste; alle beide sind sie unvergleichlich, Rembrandt besonders in Bezug auf die Wirkung im Raume, Velasquez in Bezug auf die Wirkung in freier Luft; alle beide — diese Naturalisten — dichten nichtsdestoweniger mit einem ureigenen Willen ihre Lichtwirkungen, die von den Wirkungen in der Natur recht weit entfernt sind.

Nehmen wir einmal Rembrandt und eins seiner Meisterwerke, die *Zimmermannsfamilie* (im Louvre). Durch das grosse Bogenfenster überflutet das Licht die ganze linke Seite der Werkstatt und trifft mit einem goldenen Strahl den Busen der nährenden Mutter. Wie soll man es sich

erklären, dass es auf der rechten Seite nicht hell ist und dass man dort kaum den hohen Ofen, mit seinem Haken und Kessel unterscheiden kann? Man öffne einmal bei sich zu Hause das Fenster bei hellstem Sonnenschein und wende sich rückwärts, um zu sehen, ob es nicht in der hintersten Ecke des Zimmers taghell ist. Ist das Licht nicht expansiv und unbeschränkbar? Was hemmt nun hier den Strahl auf der Brust der sitzenden Frau? Der alleinige Wille Rembrandts. Seine Art und Weise zu beleuchten ist ein Kunstgriff, ein Einfall seines Genies. Es gefällt ihm, das Licht zu meistern, es höchst lebhaft auf einen Punkt zu konzentrieren und dort, wo man die Nebensachen gerade noch erraten kann, auszulöschen. „Das Spiel des Lichts", wie schön ist das gesagt! Rembrandt spielt mit dem Sonnenschein. Das soll um Gottes willen keine Kritik Rembrandts sein, den ich über alle Maler liebe, gerade wegen seiner phantasievollen Wirkungen. Ich will nur versuchen, die ganz besondere Eigenart in der Lichtbehandlung Vermeers zu spezifizieren, der das Licht ganz anders verteilte, als Rembrandt und die vom Sonnenlicht auf das Höchste berauschten Meister.

Bei Vermeer ist das Licht keineswegs künstlich: es ist genau und normal wie in der Natur, so wie es ein gewissenhafter Physiker sich nicht besser wünschen könnte. Der an einem Rande des Rahmens eintretende Strahl durchmisst den Raum bis zum anderen. Das Licht scheint aus der Malerei selbst zu kommen und naive Beschauer könnten sich leicht einbilden, dass das Tageslicht zwischen Leinwand und Rahmen herausschlüpft. Ja, es hat sogar jemand, der zu Herrn Double kam, bei dem der SOLDAT UND DAS LACHENDE MÄDCHEN auf einer Staffelei ausgestellt war, hinter das Bild geschaut, um nachzusehen, woher das wunderbare Licht zum offenen Fenster hereinkäme. Deshalb passen schwarze Rahmen besonders gut zu den Bildern Vermeers.

Rembrandt hat Goldton im Fleisch und Kastanienbraun in den Schatten. Vermeer hat Silberschimmer im Licht und Perlenglanz in den Schatten.

Bei Vermeer nicht die Spur von Schwarz. Keine Sudelei, keine Taschenspielerei. Bei ihm ist das Licht überall, an der Rückseite eines Fauteuils, eines Tisches oder eines Klaviers, wie in der Nähe des Fensters. Nur hat jeder Gegenstand genau seinen Halbschatten und mischt seine Reflexe mit der umliegenden Helle. Dieser Genauigkeit des Lichts verdankt Vermeer ferner die Harmonie seines Kolorits. Auf seinen Bildern geben die gewöhnlich miteinander schwer verträglichen Farben, zum Beispiel Gelb und Blau, die er mit Vorliebe anwendet, keinen Misston mehr, genau wie in der Natur. Er vereinigt die entferntesten Farbentöne, indem er vom zartesten Mollton bis zur kraftvollsten Note übergeht. Glanz, Energie, Feinheit, Mannigfaltigkeit, etwas Überraschendes, Verblüffendes, etwas Seltenes und Anziehendes, wofür ich schwer einen Namen finde, kurz, er besitzt alle Gaben der kühnen Koloristen, für die das Licht eine unerschöpfliche Zauberquelle ist.

Als Maler von Gesellschaftsszenen hat Vermeer seinesgleichen. Als Maler von Stadtansichten ist er einzig. Wem sollte man ihn hierin wohl vergleichen? Mit van der Heyden kann man ihn durchaus nicht vergleichen, selbst wenn er seine Landschaft mit Architektur untermischt, wie in der ANSICHT VON DELFT. Van der Heyden hat übrigens niemals die Kühnheit gehabt, ein Stückchen gewöhnlicher Strasse zu malen: er brauchte Quais, Bäume, irgend ein Denkmal oder Stadthaus, oder eine Kirche. Vermeer begnügt sich mit einem *Gässchen*, mit einem Stückchen Himmel zwischen zwei Dächern. Das ist ein Nichts, aber es ist wundervoll. Die Künstler sind nicht wenig erstaunt gewesen vor meinem kleinen „Gässchen“ auf der retrospektiven Ausstellung. Zur Linken ein Bäckerladen mit kleinen Brötchen hinter dem Fenster; zur Rechten

eine Hufschmiede; dann ein paar Häuschen mit einem Barbierschilde; an der Strassenecke drei Figuren; zwei Männer und eine Frau, die einen Hahn trägt; Hühner picken im Vordergrunde auf dem Pflaster. Welch eine Idee so etwas zu malen! Kein Gemälde — aber Malerei.

Das vorzüglichste Werk dieser Art ist die FASSADE EINES HAUSES (Galerie Six): ein Handwerkerhaus in Delft, von vorn gesehen, das Dach vom Rahmen geschnitten; kaum ein Fleckchen Himmel über einem Hof; als Vordergrund dienen die Steine einer Art Trottoir vor der Tür, wo man eine Frau sitzen sieht. Nichts als eine Mauer und ein paar Fenster ohne die geringste Verzierung. Aber was für eine Farbe!

Dieses Bild der Galerie Six dient uns zur authentischen Feststellung aller Gässchen des Vermeer*), nicht nur vermittels des Analogien des Farbentons und des Pinselstrichs, sondern auch wegen seiner nebenstehenden Signatur:

I. VMeer

die sich ein wenig von der auf den Interieurbildern gewöhnlichen unterscheidet. (Siehe die Signatur des „GEOGRAPHEN AM FENSTER").

Das „Gässchen" der Sammlung Hudtwalker in Hamburg ist, wie folgt, signiert: Dieselbe Signatur, ein wenig abgescheuert, befindet sich auch auf meinem „Gässchen". Das „Klosterinterieur", mit der kleinen auf eine Halbtür gestützten Frau in weisser Nonnenhaube, trägt das Signet von S. 62 oben.

VMEER.

Von diesen Gässchen sind mir ungefähr ein Dutzend begegnet. Alle sehr originell, sehr zart und harmonisch. Van der Heyden ist nicht genauer wie Vermeer, nicht aufmerksamer im Detail, aber er ist tüfteliger und trockener.

*) Mit Ausnahme des in der Galerie Six befindlichen ist kein anderes dieser „Gässchen" als authentisch beglaubigt.

Wenn Vermeer, gleich van der Heyden, auf einer Mauer alle kleinen Steine, auf einem Dache alle kleinen Ziegel andeutet und hier wie dort alle übrigen mikroskopischen Details, so verschwindet die Feinheit der Ausführung in der Gesamtwirkung und jeder Gegenstand verliert sich in dem grossen Ganzen. Das überallhin verbreitete Licht hüllt die kleinen und feinen Nebensachen ein. Es herrscht eine so vollkommene Harmonie, dass die unendlich variierte Farbe zur Monochromie zurückgekehrt zu sein scheint.

Man weiss aus seiner Inventaraufnahme von 1646, dass Rembrandt auch *einige Häuser* gemalt hatte. Ich wünschte sehr, diese Malerei Rembrandts wiederzufinden, um sie den „Gässchen" des van der Meer vergleichen zu können.

* * *

Für die Landschaften besitzen wir bis heute nicht dieselbe Sicherheit der Authentizität wie für die Interieurs und die Gässchen. Wir sind gezwungen, die Analogien zwischen den sicheren und den wahrscheinlichen Werken zu Rate zu ziehen, vom Bekannten zum Unbekannten überzugehen.

Glücklicherweise haben wir als Mittelpunkt für unseren Vergleich eine Landschaft von unbestreitbarer Echtheit: Die ANSICHT VON DELFT im Museum des Haag. Dieses Bild trägt ausser der Tradition, vom Delfter Vermeer gemalt zu sein, das Monogramm:

Das dem ersten Aufstrich der M angehängte V erinnert an die schöne ausgeschriebene Signatur auf der KUPPLERIN in Dresden. Eine andere Landschaft Vermeers dürfte das *Landhaus**) in der Galerie Suermondt sein,

*) Heute als ein Werk des Jan Dirk van der Laen erwiesen; Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

obwohl es hintereinander Hobbema, Ruisdael und Philips Koninck zugeschrieben worden ist.

Das zweite Bild der Galerie Suermondt, die *Dünenlandschaft* zeigt eine wesentlich andere Signatur:

Diese Signatur nähert sich übrigens jener auf der Zeichnung der Ansicht von Delft (Frankfurt, Städelsches Institut); und diese Zeichnung dürfte die Studie des Delfter Vermeer für sein Bild im Museum des Haag sein.

Wenn diese *Dünenlandschaft* vom Delfter ist*), so befinden wir uns in bezug auf etwa ein Dutzend ähnlicher Landschaften nicht mehr in Verlegenheit. Suermondt besitzt hiervon eine weitere.

Drei habe ich besessen, deren eine auf der retrospektiven Ausstellung in den Besitz der Grossfürstin Marie von Russland überging; kleine panoramische Landschaften, die stark an Philips Koninck, ein wenig an Rembrandt und bisweilen an den Ruisdael der ebenen Landstriche mit fernen Horizonten erinnern.

In der Galerie Czernin zu Wien befindet sich eine weitere, entzückende kleine Landschaft.

In der Galerie zu Schleissheim bei München ebenfalls eine; im Katalog als „unbekannt“ angeführt; eine kleine Sandlandschaft mit einem Waldzugang und einem kleinen Kavalier, dem auf den „Dünen“ ähnlich. Die Signatur unterscheidet sich noch mehr von den vorhergehenden, obwohl alle diese Bilder von ein und demselben Künstler sind.

Das nächste Bild dieser Reihe finden wir im Museum zu Basel unter dem Namen des *Jacob von Ruisdael*, noch

*) Sie ist vom Haarlemer Jan van der Meer (1628—1691) und kam 1874 mit der Sammlung Suermondt nach Berlin (Kaiser Friedrich Museum).

eine Sandlandschaft mit Waldzugang und zwei kleinen Kavalieren. Im Museum zu Braunschweig, unter dem Namen *Jacob* van der Meer, noch eine Dünenlandschaft, Flachland und einige Bäume, mit der Signatur *J. v. Meer.*

In Frankfurt am Main befindet sich bei Herrn Brentano, dem glücklichen Besitzer der Miniaturen Fouquets, eine Landschaft, die alle Kenner beunruhigt, ein Meisterwerk. Das Bild wird in der Sammlung als Philips Koninck angeführt, nachdem es von Passavant Rembrandt zugeschrieben worden war. Wenn die „Dünenlandschaft" bei Suermondt vom Delfter Vermeer ist, so haben wir hier abermals eins seiner Bilder vor uns. Der Katalog enthält noch einige mit einem Fragezeichen.

Alle diese Landschaften sind in bezug auf die Lichtwirkung höchst bewundernswert, sehr einfach und zugleich ausserordentlich originell, sehr fein in der Farbe und von bezaubernder Harmonie. Diese Anerkennung ihrer seltenen Qualitäten muss gerechtfertigt sein, da man sie bald Rembrandt oder Philips Koninck, Hobbema oder Jacob van Ruisdael zuschreibt.

Suermondt und Waagen zweifeln nicht, dass sie unsern teuren Delfter gehören. Cremer schwankt und denkt an den alten Vermeer van Harlem. Ich, mit meiner unglückseligen Verbindung von Skeptizismus und Leidenschaft, halte sie für Arbeiten des Malers unserer Gässchen und Interieurs, — aber ich bin dessen nicht ganz sicher. Man braucht übrigens über auffallende Ungleichheiten im Werke eines Meisters nicht zu erschrecken. Wer würde wohl den Rembrandt der *Staalmeesters* in dem Rembrandt einiger Porträts aus den dreissiger Jahren, die mässig und fast trocken sind, wiedererkennen? Und wer würde den Nicolas Maes von 1655 in dem Maes der kraftlosen, süsslichen Porträts von 1680 wieder erkennen? Wenn die Bilder Vermeers zufällig alle datiert wären, wie es im allgemeinen die Bilder Rembrandts und des Nicolas Maes



Das lesende Mädchen (Amsterdam, Rijksmuseum) Phot. v. A. Bruckmann.



sind, so würde man sich ohne Zweifel die Verschiedenheit der Sujets erklären können, die er zu verschiedenen Zeiten geliebt hat, ebenso die Verschiedenheit seiner Technik unter verschiedenen Einflüssen. Es steht nun einmal fest, dass die beiden Bilder der Galerie Six, das MILCHMÄDCHEN und die FASSADE EINES HAUSES, sowie das Bild im Museum zu Haag, die ANSICHT VON DELFT, drei so verschiedene Sujets, vom Delfter Vermeer sind. Ebenso sicher gehören auch die KUPPLERIN in Dresden, diese feurig kühne und pastose Malerei und die JUNGE DAME AM SPINETT, dieses massvolle und beinahe kalte Bild unserem Proteus, unserer Sphinx. Über diese, durch ihre Signatur und Tradition geschützten Gemälde ist nicht mehr der geringste Zweifel möglich. Nur ist vielleicht die ANSICHT VON DELFT bei Fabritius und das MILCHMÄDCHEN vor den Augen Rembrandts gemalt worden; die KUPPLERIN ist von 1656 und die KLAVIERSPIELERIN wahrscheinlich von 1672. Das *Landhaus* und die *Dünenlandschaft* bei Suermondt gehen nicht so weit auseinander, als die DAME MIT DEM WEINGLAS von Braunschweig und eins der kleinen *Gässchen*. Verknüpfen wir also, bis uns eine neue Entdeckung überrascht, alle diese feinen *J. Vermeer* signierten Landschaften mit dem Delfter, auch auf die Gefahr hin, sie später auf die Hälfte reduzieren zu müssen, wenn irgend ein unvorhergesehenes Dokument den Beweis liefern sollte, dass sie van der Meer van Haarlem zukämen. Die Nomenklatur der holländischen Schule würde alsdann an Stelle des einen um zwei grosse neu erstandene Künstler reicher sein.

* * *

Zeichnungen von van der Meer van Delft sind sehr selten, ich kenne nur zwei:

Die ZEICHNUNG DER ANSICHT VON DELFT für

das Gemälde im Haag. Für 92 Gulden auf der Auktion de Vos in Amsterdam 1833 verkauft, befindet sie sich gegenwärtig im Museum zu Frankfurt.*)

Zweitens die Rötelzeichnung eines jungen sitzenden Mädchens, im Profil mit gekreuzten Armen, ein Brustbild**). Für 60 Gulden auf der Auktion Gall van Franckenstein zu Amsterdam 1833, dann für 130 Gulden auf der Auktion Verstolk van Soelen im Haag 1847 verkauft, gelangte sie 1866 auf der Auktion Leembruggen zu Amsterdam in den Besitz Suermondts. Diese schöne Studie, nach demselben Modell wie das Kammermädchen auf dem Bilde der Sammlung Dufour in Marseille, ist mit dicken Strichen und breiten Flächen gezeichnet. Sie erinnert gleichzeitig an Rembrandt, Nicolas Maes und Metsu. Die gefalteten Hände sind wunderbar modelliert und verkürzt.***)

Vermeer hat auch für die berühmten Steingutfabriken seiner Vaterstadt gearbeitet, denn wir kennen drei Platten mit blauen Sujets nach seinen Gemälden oder Zeichnungen; zwei in Paris bei Herrn Dammin, der sie aus Holland mitgebracht hat; Gesellschaftsszenen in freier Luft mit kleinen Figuren, die vor einem Hause Karten spielen und trinken; die dritte im Haag bei Herrn Weckerlin, dem Sekretär der Königin von Holland; diese ovale Platte mit der Darstellung des *Herbstes* ist sehr kostbar; ich glaube, dass Herr Weckerlin einen dafür gebotenen Preis von 800 Franken zurückgewiesen hat. Dammin nimmt in seinem *Traité* S. 271 an, dass Vermeer auf den durch das Feuer präparierten Platten diese feinen und geistreichen Malereien selbst gemacht hat. Man beachte indessen, dass die Figuren umgekehrt agieren: sie halten Krug und Pfeife

*) Gilt auch heute noch als echt.

**) Von Bürger-Thoré nicht deutlich beschrieben.

***) Diese Zeichnung befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett; ihre Echtheit jedoch wird vielfach angezweifelt.

in der Linken, die Karten in der rechten Hand; was zweifellos für eine Reproduktion durch Abdruck spricht.

Von der Familie Vermeers wissen wir nichts, weder ob er verheiratet war, noch ob er Kinder hatte. Wer ist wohl die Catrina van der Meer, die in der Art Netschers gemalt hat? Der Katalog Bergeon, Amsterdam 1783, enthält ein Bild von ihr: „In einer Nische ein Bursche, der einen Käfig hält und einem Vogel zu trinken gibt.“

Nachahmer hat er wahrscheinlich gehabt, ohne von Ochtervelt zu reden, der sich an ihn und an Metsu hält; noch von Coedyk, der sich an ihn und Pieter de Hooch hält.

Den Ochtervelt der Galerie Aremberg, *Kücheninterieur* mit einer Frau, die Fische zubereitet und einem Knaben, der lachend zuschaut, könnte man für einen van der Meer halten, im Hinblick auf die blasse Wand, von der die Figuren sich abheben und auf die Richtigkeit des Lichts. Das in der Galerie des Lord Wellington zu London Ochtervelt zugeschriebene Bild, eine Frau in gelbem Kleide, vom Rücken gesehen, ein Blatt haltend und singend neben einem Mann, der sie auf der Gitarre begleitet, möchte ich fast auch für einen van der Meer halten.

Die uns bekannten Coedyk sehen, selbst aus der Nähe, den van der Meer recht ähnlich; zum Beispiel das Bild der Galerie van Loon in Amsterdam und auch der *Barbierladen* oder die *Wundbehandlung*, die man auf der Auktion Demidoff in Paris 1863 sehen konnte und die in das berühmte Kabinett Loomier überging. — In der reichen Galerie Braancamp gab es zwei Coedyk, deren einer für 4300 Gulden verkauft wurde.

Van Westrheene, der schon eine Monographie über Jan Steen veröffentlicht hat und jetzt eine Arbeit über Paul Potter vorbereitet, hat soeben entdeckt, dass Jan Steen in der Tat Bierwirt in Delft gewesen ist. Van der Meer und Jan Steen waren fast gleichalterig, da Steen um 1626 ge-

boren worden ist. Sie mussten in Delft freundschaftlich miteinander verkehren und sich gegenseitig schätzen, da viele Analogien zwischen ihnen bestehen. Wer von beiden hat den andern heeinflusst? Lord Hertford besitzt in seiner Sammlung von Manchester House zu London einen seltenen und prächtigen Jan Steen (?), der ganz gut ein van der Meer sein könnte, umsomehr, als die Signatur J. STEEN, in römischen Lettern, falsch ist: es ist eine *Musikstunde,* also ein Vermeer besonders sympathisches Sujet. Ein junges Mädchen, vor dem Klavier im rechten Profil sitzend, hebt sich von einer blassen Wand ab; sie trägt einen schönen zitronengelben Rock. Vor ihr neigt sich der alte die Stunde erteilende Lehrer über das Klavier, um mit angeregter Gebärde einen Fehler zu verbessern. Das Fräulein spielt schlecht, sie denkt an die Liebe, an die Amoretten, die auf einem über ihrem Kopf durch einen Vorhang halb verhüllten Bilde an der Wand scherzen. Das alles erinnert stark an Vermeer!

In bezug auf die *Gässchen* ist uns niemals etwas begegnet, das man mit Vermeer hätte in Verbindung bringen können; einmal nur und zwar auf der Auktion Gustav Fincke in Bamberg gab es hinter einem Möbel im Schatten eines Alkovens ein Bild, das im Katalog als „Gerhard Berckheiden: *Ansicht einer Strasse in einer holländischen Stadt*“ stand. Man verkaufte die Sachen vom Platze weg, und ich erwarb das Bild, ohne es vorher bei gutem Licht gesehen zu haben in der Annahme, damit noch ein Gässchen von Vermeer zu bekommen. Es wirkte nun auch in der Nähe zum Verwechseln vermeerisch; indessen doch schwächer und kälter. Als ich die Malerei genauer studierte, fand ich eine ganz korrekte Signatur: *J. Vrel.* Dieser Name gehört kaum dem Holländischen noch irgend einer anderen Sprache an. Ist er vielleicht eine Abkürzung, eine Zusammenziehung? Ich weiss das nicht. Jedenfalls ist die Malerei von einem alten Anhänger des Vermeer

mit peinlicher Genauigkeit nachgeahmt. Ausser diesem J. Vrel und dem Daniel Vosmaer, dessen Ansichten von Delft zur Zeit der Explosion von 1654 wir erwähnt haben, besitzen wir keine weitere Spur von Künstlern, die als Maler von Strassen oder Häusern aus van der Meer hervorgegangen sein könnten.

Aber van der Meer ist häufig von den Holländern kopiert worden. Ich habe in Haarlem bei Herrn Quarle und dann in Paris bei Herrn Meffre eine schöne Kopie des Bildes im Haag gesehen; diese Kopie rührt von einem Maler namens Hendricks her, der sie vor etwa fünfzig Jahren*) gemalt hat. Dieser Hendricks und ein anderer Künstler, namens Vinkeles haben verschiedene sehr geschickte Kopien unseres Meisters hinterlassen. Auf der Versteigerung de Vos zu Amsterdam 1833 erreichte eine Zeichnung des Vinkeles nach einem Bilde Vermeers: *„Junge Frau an einem Tische mit Speisen“* 150 Gulden. Der erfahrene Taxator von Amsterdam, der verstorbene Brondgeest, liebte es ebenfalls van der Meer zu kopieren und Herr de Gruyter in Amsterdam besitzt noch zwei schöne Zeichnungen Brondgeests nach den *Gässchen* des Vermeer, die aber jetzt wohl schon nach England gelangt sind. Man kann auch bei einem der Direktoren des Amsterdamer Museums, dem leidenschaftlichen Verehrer seiner holländischen Schule, bei meinem werten Freunde Praetorius eine prächtige Kopie sehen, die er vor langer Zeit, nach der „Hausfassade“, ehe sie zu Six van Hillegom kam, selbst gemalt hat.

Nun würden noch die Beziehungen, die van der Meer mit mehreren ihm ähnlichen Landschaftern gehabt haben kann, zu erspähen bleiben; zum Beispiel mit Philips Koninck, dessen grosses Meisterwerk in der Galerie des Duke of Westminster 1655 datiert ist; mit Jacob van Ruisdael,

*) Also etwa 1816.

von dem man in derselben Galerie eine 1647 datierte Panoramalandschaft sieht und der Vermeer wohl beeinflusst haben könnte, mit Hobbema, dessen erstes Bild 1654 datiert ist. Van der Meer hat diese Meister zweifellos in Amsterdam um 1655 gekannt und hat sie vielleicht später in der Umgegend von Haarlem wiedergesehen, die damals für die holländischen Landschafter die Lieblingsgegend war, wie das heute für die französischen der Wald von Fontainebleau ist.

Leider müssen vor allem die Nachforschungen über die Biographie van der Meers fortgesetzt werden und es bleibt eine ganze Anzahl seiner Bilder, die mir bis heute trotz traditioneller Angaben entschlüpft sind, wieder aufzufinden. Ich habe getan, was ich konnte, eingedenk der Devise Jan van Eycks, *als ich kan.* Ich hoffe, dass besonders unsere Freunde, die Holländer, Forscher, Archivare, Kritiker, Geschichtschreiber, Künstler, Sammler neue authentische Dokumente entdecken werden, die endlich volles Licht auf die freien Künstler ihres Landes werfen.

KATALOG VON GEMÄLDEN, die am 16. Mai 1696 zu Amsterdam verkauft worden sind, ohne Angabe weder woher, noch von welchem Besitzer sie auf den Markt gekommen waren.

1) Eine Frau, die Gold in einer kleinen Schale (*Kasje*) wägt von J. van der Meer van Delft; mit ausserordentlicher Kunst und ausserordentlichem Können gemalt — 155 Gulden.
2) Eine Magd, die Milch vergiesst; hervorragend gut; von demselben — 175 „
3) Bildnis des Vermeer in einem Zimmer mit viel Beiwerk; von einer seltenen Schönheit; von ihm selbst gemalt — 45 „
4) Eine junge Frau, die auf der Gitarre spielt; sehr gut; von demselben — 70 „
5) Auf dem ein *Seigneur (sic)* sich die Hände wäscht, in einem Zimmer, das man im Hintergrunde erblickt *(doorsiende)*; mit anderen Figuren; geschickt und selten — 95 „
6) Eine junge Frau, auf dem Spinett spielend, in einem Zimmer mit einem Herrn, der zuhört; von demselben — 80 „
7) Eine junge Frau, die von einer Magd einen Brief besorgen lässt; von demselben — 70 „
8) Eine trunkene Magd, an einem Tische schlafend; von demselben — 62 „
9) Lustige Gesellschaft in einem Zimmer; energisch und gut; von demselben — 73 „
10) Ein Herr und eine junge Frau, musizierend in einem Zimmer; von demselben — 81 „
11) Ein Soldat mit einem lachenden Mädchen; sehr schön; von demselben — 44 Gulden 10 Stuivers.
12) Ein arbeitendes junges Fräulein; von demselben — 28 Gulden.

Nun folgen Bilder von Emanuel de Witte, Terborch, Netscher, Jacob van Loo und anderen.

31) Die Stadt Delft in Perspektive, von der Südseite gesehen, von Jan van der Meer van Delft — 200 Gulden.
32) Ansicht eines Hauses in Delft; von demselben — 72 „
33) Ansicht einiger Häuser; von demselben — 48 „
35) Eine junge Frau beim Schreiben; sehr gut; von demselben — 63 „
36) Junge Dame mit einem Perlenhalsband; sehr schön; von demselben — 30 „
37) Eine junge Dame, auf dem Spinett spielend; von demselben — 44 Gulden 10 Stuivers.
38) Ein Brustbild (*Tronie*) in antikem Kostüm; hervorragend künstlerisch — 36 Gulden.
39) Noch ein dito Vermeer — 17 „
40) Ein Pendant; von demselben — 17 „

Dann findet man Werke von Rembrandt, Fabritius, Bramer usw. und, wie bereits erwähnt, Italiener und Gemälde in allen Stilen.

* * *

VERZEICHNIS der gegenwärtig als authentisch beglaubigten Bilder des JAN VERMEER VAN DELFT.

1) DIE KUPPLERIN. Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.
2) EIN BRIEF. Reichsmuseum zu Amsterdam.
3) DIE BRIEFSCHREIBERIN. Sammlung des Herrn A. Beit zu London.

4) DER BRIEF. Sammlung des Herrn James Simon zu Berlin.

N. 7 der Auktion von 1696;

Auktion Josua van Belle, Rotterdam 1730, 155 Gulden.

Auktion Hendrik van Slingelandt (Bürgermeister im Haag) 1770.

Auktion Blondel de Gagny, Paris 1776 unter dem Namen Terborch; mit einer „sitzenden Frau, die einen Brief liest", für 3902 Livres verkauft.

Auktion Poulain, Paris 1780, für 630 Livres.

Auktion Lebrun, Paris 1809, für 600 Fr.

Auktion Paillet, Paris 1818, für 460 Fr.

Auktion der Herzogin von Berry, Paris 1837 als Terborch für 405 Fr.

Es befand sich dann noch bei Herrn Dufour in Marseille, wurde 1889 auf der Auktion Secrétan zu Paris nach Petersburg (Privatbesitz) verkauft und kam 1906 zu Herrn James Simon nach Berlin für 325,000 M.

5) LESENDE DAME. Reichsmuseum zu Amsterdam.

Ein Interieur mit einer Frau in blauem Kleide; auf Leinwand. Die Frau ist stehend, mit dem Profil nach links, fast in ganzer Figur sichtbar; sie liest einen Brief; sie trägt eine lange hellblaue Jacke, in demselben Ton wie die Draperie auf dem Frauenporträt in der Galerie Aremberg, und einen zartgrauen Rock. Vor ihr ein Tisch und ein blauer Lehnsessel; hinten noch ein blauer Sessel. Das Himmelblau war entschieden eine Lieblingsfarbe van der Meers. Den Hintergrund bildet eine mondbleiche Wand und die Büste der Dame zeichnet sich auf einer Geographiekarte ab, die, ein wenig mit Bister getönt, an dieser Wand hängt.

Die Ausführung dieser eigenartigen Malerei ist sehr delikat, fast mager, der Auftrag ganz leicht, die Farbe matt und sogar ein wenig trocken. Das Bild ist in der Tat ganz dünn gemalt. Für gewöhnlich malte van der

Meer mit kräftigem Pinselstrich und reichlicher Malmasse, die er bisweilen sogar zu dick auftrug, wie in der *Ansicht von Delft*; eine unvergleichliche Geschlossenheit in der Zeichnung und Modellierung besitzt das Milchmädchen bei Six, ein höchst warmes und harmonisches Kolorit die *Fassade eines holländischen Hauses*, ebenda.

Diese technischen Verschiedenheiten liessen uns lange an der Originalität dieser „lesenden Dame“ zweifeln. Doch der Gesichtsausdruck dieser Frau ist von exquisiter Feinheit; die nackten Arme, die Hand, die das Papier hält, sind wunderbar gezeichnet; das Ganze besitzt viel Eigenart; und dann deuten das bleiche Licht und die zarten blauen Töne ganz auf den Delftschen van der Meer. Dieser Dämon von einem Künstler hat zweifellos über mehrere Ausdrucksweisen verfügt.

6) EIN MÄDCHEN, WELCHES EINEN BRIEF LIEST. Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Im Abrégé von Heinecke als Rembrandt dargestellt.
1773 von A. H. Riedel unter dem Namen des Govaert Flinck gestochen. Bis 1862 im Dresdner Katalog als Pieter de Hooch.

Von Waagen 1858 in seiner Broschüre: „Einige Betrachtungen über das Museum zu Dresden“ als Jan van der Meer van Delft bezeichnet. Dieses Mädchen, den Brief mit beiden Händen haltend, ist im linken Profil, fast bis zu den Knien sichtbar hinter einem Tisch, der mit einem türkischen groben Wollteppich bedeckt ist und auf dem Äpfel und Pfirsiche in einer blau gemalten japanischen Schale stehen. Sie trägt ihre goldfarbigen Haare à la chinoise mit langen englischen Locken, die auf den Hals herunterfallen; ein weisses Fichu in einem gelben mit schwarzen Kanten eingefassten Jäckchen; einen dunkelgrünen Rock. Ihr Gesicht spiegelt sich verschwommen in den Scheiben des vor ihr halbgeöffneten Fensters. Dieses Fenster erinnert an das des Braunschweiger Bildes,

abzüglich der bunten Scheiben. In der Ecke hinter dem offenen Fensterflügel ein bräunlicher Lehnsessel. Über dem oberen Fensterrahmen hängt ein roter Vorhang. Die Wand ist grau, sehr licht hinter dem Rücken des Mädchens, und man ahnt dort den zitternden Schatten des Fensters. Zur Rechten ein an einer Stange aufgehängter Vorhang in der ganzen Höhe des Bildes.

Die Arbeit erinnert in Ton und Pinselstrich viel mehr an das „Milchmädchen" bei Six, als an die feine Technik der „Kokette" von Braunschweig.

7) DAME AM SPINETT STEHEND. National Gallery zu London.

8) DAME AM SPINETT SITZEND. Sammlung des Herrn A. Beit zu London.

9) DIE MUSIKSTUNDE. Windsor Castle, England.

10) DIE GESANGSTUNDE. Sammlung H. C. Frick zu New-York.

11) LACHENDE DAME MIT DER GITARRE. Sammlung des Herrn Johnson zu Philadelphia.

Eine entzückende junge Frau, sitzend fast von vorn gesehen, den lächelnden Kopf ein wenig zur Linken gewendet. Die Nasenflügel sind geschwellt und der halbgeöffnete Mund zeigt prächtige weisse Zähne; denn sie singt, indem sie sich auf der Gitarre selbst begleitet. Das Licht kommt von der rechten Seite und ein weicher Halbschatten hüllt den Kopf ein, der nur an den vorspringenden Stellen, Stirn, Nase, Kinn von Glanzlichtern getroffen wird. Die Haare sind locker hochgekämmt, zu beiden Seiten des Kopfes, der sich von einem goldgerahmten Bilde an der Wand, einer Landschaft, abhebt. Perlenkollier. Zitronengelbe Jacke, dekolletiert und auf der Brust wie an den kurzen Ärmeln reichlich mit Hermelin verbrämt: die Arme sind nackt bis zum Ellenbogen, der rechte Ellenbogen berührt gerade den Rahmen. Der weisse Atlasrock glänzt wie die Atlasgewänder bei Terborch. Die

Figur ist an den Knien abgeschnitten. Zur Rechten ein Tisch mit dunkelblauem Teppich, auf dem Tisch drei Bücher. Keine Spur von einer Signatur.

12) DIE KLAVIERSPIELERIN. Sammlung des Herrn Salting zu London.

13) MUSIZIERENDES TRIO. Gardner Museum zu Boston.

14) FRAU MIT SCHENKKANNE. Metropolitan Art Museum zu New-York.

15) MÄDCHEN MIT DEM WEINGLASE. Herzogliche Gemäldegalerie zu Braunschweig.

Dieses Braunschweiger Bild enthält drei Personen in einem höchst eleganten Interieur. Die Figuren haben ähnliche Dimensionen wie bei Terborch und Metsu.

Man könnte in der Tat von einer der entzückendsten Szenen dieser beiden Meister sprechen. Eine junge sitzende Holländerin, zu drei Viertel nach links gewandt, in der rechten Hand ein langes Stengelglas, die andere Hand zierlich auf den zartrosa Seidenrock gelegt, wendet sich lachend zum Beschauer. Warum lacht sie? Weil ein galanter Herr, der auf der anderen Seite des mit einem blauen Teppich bedeckten Tisches plaziert ist, sanft ihren Arm hebt, um sie zum Trinken anzuregen; auf dem Tisch stehen eine Silberplatte, ein kleiner Krug von bläulichem Porzellan, daneben liegen zwei Zitronen, wovon eine geschält, und eine Serviette. Er ist vorgebeugt und von seiner ebenfalls verkürzten Hand sieht man fast nur die Nagelspitzen. Kein anderer als Rembrandt konnte van der Meer dieses allerkünstlerischste Kunststück gelehrt haben. Die Kostüme sind von höchst aristokratischer Distinktion. Die Jacke der Frau ist bengalrosa, ebenso wie der weite Rock, die bis zum Ellenbogen reichenden gelben Ärmel jedoch sind golddurchwirkt. Der Mann trägt einen kleinen mausgrauen Mantel und einen grossen weissen Kragen. Lange Lockenhaare, — zweifellos die Perücke der Zeit — umrahmen sein von der heftigsten

Leidenschaft belebtes Gesicht. Ist er verliebt? Wird er Glück haben?

Doch da ist an der anderen Ecke des Tisches, auf der linken Seite und im Halbschatten noch eine dritte Person sichtbar, die so tut, als ob sie schläft. Der Mann ist übelgelaunt, so viel ist sicher. Fast im Profil stützt er seinen rechten Arm mit der Hand gegen den Kopf, mit dem Ellenbogen gegen den Tisch. Er trägt ein graugrünes, reich besetztes Wams.

Das Licht kommt durch ein halboffenes Fenster auf der linken Seite; in den Fensterscheiben sind bunte Wappen angebracht, darüber befindet sich eine Madonna; beides in der Farbe von Glasgemälden. Am unteren Rande des Fensters liest man die schöne, voll ausgeschriebene Signatur.

An der Wand im Hintergrund hängt ein ziemlich dunkles männliches Porträt, das wie ein Rembrandt wirkt. Zur Rechten lichtet sich der Hintergrund hellgrau auf und zeigt die Silhouette des Sessels, den das Mädchen einnimmt. Der Fussboden besteht aus Fliesen wie auf den Bildern des Pieter de Hooch.

Ich kenne kein entzückenderes Genrebild in der ganzen holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts, Terborch, Metsu, Jan Steen und die besten anderen nicht ausgenommen. Hier ist van der Meer nicht mehr der derbe Maler seiner Landschaft im Museum des Haag; was er hier ausdrücken will, ist nicht mehr der geschlossene Charakter des Milchmädchens in der Galerie Six; es ist die höchste Eleganz in dieser Kokette mit den feinen und raffinierten Formen, mit dem anziehenden, wollüstigen, geistvollen Gesicht. Die Technik ist massvoll, gediegen, ohne pastosen Auftrag, abgesehen von einigen dicken Strichen in den Lichtern und im Beiwerk. Terborch ist im Pinselstrich und Kolorit nicht legerer.

16) HERR UND DAME BEIM WEIN; Kaiser Friedrich-

Museum zu Berlin. Ehemals in der Sammlung von Loon. Thoré hat (1866) das Bild nicht Verifizieren können.

17) DER SOLDAT UND DAS LACHENDE MÄDCHEN. Sammlung der Frau Joseph zu London.

18) DAS MILCHMÄDCHEN. Sammlung Six zu Amsterdam.

Dieses Milchmädchen ist eins der hervorragendsten Bilder der ganzen holländischen Schule. Ihr weisses Brusttuch, ihre gelbe Jacke, ihr intensiv blauer Rock heben sich als Silhouette von einer Wand mit unnachahmlich gemalter Maurerarbeit ab. Die Figur ist an den Knieen abgeschnitten, eine uns bereits bekannte Eigenart Vermeers. Auf der Plinthe unten an der Wand bemerkt man dieselben Fayenceplatten mit blauen Figuren, wie auf meiner „Dame am Spinett“ und auf meinem Pieter de Hooch, die beide auf der retrospektiven Ausstellung in den Champs-Elysées zu sehen waren.

19) SCHLAFENDE FRAU. Sammlung des verstorbenen Herrn Kann zu Paris. (Einst in Bürger-Thorés Besitz.)

20) DIE SPITZENKLÖPPLERIN. Louvre zu Paris.

Dieses junge Mädchen, zu drei Viertel nach rechts, den Kopf gesenkt und in Verkürzung gesehen, sitzt mit den langen Klöppeln eifrig arbeitend über ihrer Aufgabe; diese kleinen tätigen Hände sind wunderbar geschickt und elegant gezeichnet. Zur Linken ein blaues Kissen mit roter und weisser Zeichnung und roten Fransen und ein Stück Teppich mit grossem Palmenmuster. Das Jäckchen ist zitronengelb; ein weisser Guipurekragen ist dem schönen hellen Ton der Jacke aufgelegt. Ein Teil des Gesichts ist mit einem zarten und leichten Halbschatten verschleiert. Die Haare jedoch, von einem zarten Blond, durch einen horizontalen Scheitel über der Stirn geteilt und in zarten Locken herunterfallend (eine Frisur ähnlich der der jungen „Dame am Spinett“), sind in vollem Licht. Perlgrauer, sehr heller Hintergrund.

21) DIE JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND. Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Stehend, im Profil nach links. Ein rotes Band in den aschblonden, à la chinoise frisierten Haaren. Zitronengelbe mit Hermelin verbrämte Jacke; neutralgrauer Rock. Mit beiden Händen knüpft sie das Band ihres Perlenkolliers zusammen; sie schaut dabei in einen schwarzgerahmten Spiegel, der links an der Wand neben einem Licht spendenden Fenster hängt. Völlig einfarbiger Hintergrund und zwar noch blasser, als der auf dem lesenden Mädchen des Amsterdamer Reichsmuseums. Auf dem Toilettentisch eine blaue Japanvase, eine Schale, ein zierlicher Kamm, eine Haarbürste und eine umfangreiche dunkelblaue Draperie. Im Vordergrunde auf der rechten Seite ein Sessel in granatrotem Sammet mit vergoldeten Nägeln. Hinter dem Tisch sieht man die Lehne eines anderen Sessels mit geblümtem Stoff überzogen in einem zu olivgrün hinüberspielenden braunen Ton. Der vordere Teil eines längs dem Fenster herunterfallenden safrangelben Vorhangs wird von einem lebhaften Lichtstrahl getroffen.

22) MÄDCHENKOPF. Königl. Museum (Mauritshuis) im Haag.

23) MÄDCHENPORTRÄT. Galerie des Herzogs von Aremberg zu Brüssel.

Die junge Dame trägt die Haare à la chinoise frisiert, eine Perle im Ohr. Die Falte einer gelben Draperie fällt vom Kopf nach hinten herunter. Eine hellblaue Draperie, die den Körper einhüllt, lässt ein Stückchen Hand herausschauen. Der höchst phantastische und wie von bleichem Mondlicht beschienene Kopf hebt sich von einem dunklen und schwer bestimmbaren Grunde ab. Die Züge besitzen eine melancholische Zartheit, die den Beschauer zwingt, diese Frau mit geheimnisvoller Sympathie anzuschauen. Man denkt unwillkürlich an gewisse von Rembrandt her-

aufbeschworene Gestalten und an gewisse Köpfe Correggios; ja sogar, abgesehen von der Verschiedenheit der Schönheit in den Typen, an die zauberhafte Gioconda Lionardos.

24) FRAUENPORTRÄT. Königl. Landes-Galerie zu Budapest. (Von Cornelius Hofstede de Groot vor einigen Jahren noch angezweifelt).

25) DAS MALERATELIER. Galerie Czernin zu Wien.

26) DER ASTRONOM. Sammlung Alphonse de Rothschild zu Paris.

Er sitzt vor einem Tisch mit orientalischem Teppich, auf dem sich ein Globus, ein Winkelmass, ein Zirkel und Bücher befinden. Die linke Hand ruht auf dem Globus; die rechte Hand hält ein Buch. Den Kopf, im Profil nach rechts sichtbar, bedeckt eine grosse Mütze, unter der lange blonde Haare hervorquellen. Das sehr weite Gewand ist von einer ziemlich stumpfen grauen Farbe. Entgegen der Gewohnheit des Meisters, der es liebte seine Figuren vor helle, blasse Wände zu stellen, ist der Hintergrund hier durchaus nicht hell; man unterscheidet in den Halbtönen eine Bibliothek, eine Geographiekarte, den Streifen eines Vorhangs. Eine Art Winkelmass hängt an der Decke. Eins der geöffneten Bücher auf dem Tisch lässt das Vorhandensein schwer zu entziffernder Worte erraten. Dort müsste man wohl zweifellos die Signatur oder ein Monogramm finden, da man dort auf das allerdings recht undeutliche Datum 1665 stösst.

27) DER GEOGRAPH. Sammlung des Vicomte Du Bus de Gisignies zu Brüssel.

28) DER GEOGRAPH AM FENSTER. Staedelsches Institut zu Frankfurt a. M.

29) ANSICHT EINES DELFTER HAUSES. Sammlung Six zu Amsterdam.

30) ANSICHT VON DELFT, VON DER SEITE DES KANALS. Königl. Museum (Mauritshuis) im Haag.

Im Vordergrunde ein Streifen Land, dann ein Kanal mit Booten, dann ein Quai an den Gebäuden der Stadt entlang, ein altes Bogentor, Häuser von verschiedener Architektur, Gartenmauern mit Bäumen, ein silbergrauer Himmel, der ebenso wie der Ton des Wassers an Philips Koninck erinnert. Auf dem Streifen Land im Vordergrunde, am linken Ende, zwei Frauenfiguren; die eine, vom Rücken gesehen, in Schwarz, mit weissem Brusttuch und weisser Haube; die andere, fast von vorn gesehen, trägt einen Korb am Arm und hält beide Hände unter der dunkelblauen Schürze; zitronengelbe Jacke, weisses zweigespitztes Fichu und weisse Haube. Neben dem Boot ganz links plaudern zwei Bürger, der eine in schwarz, vom Rücken gesehen, der andere in braun, mit einer Frau in schwarzer Jacke und schwarzer Haube; etwas weiterhin eine Magd mit einem Wickelkind. Diese beiden sind die Hauptgruppen; doch ausser diesen sechs Personen gibt es auf der anderen Seite des Wassers noch sieben bis acht recht geschickt hingesetzte kleine Figuren, von denen eine Frau in roter Jacke und ein Mann zum Stadttore herausgehen. Die Harmonie dieser roten, grünen, braunen, gelben, schwarzen und grauen Töne ist wunderbar.

In diesem Bilde hat Vermeer den dicken Farbenauftrag in einer Übertreibung angewandt, die man heute bisweilen bei Decamps trifft. Fast könnte man sagen, dass er seine Stadt mit einer Kelle hat bauen wollen und dass seine Mauern von Mörtel sind. Was zuviel ist, ist zuviel. Rembrandt hat sich niemals zu solchen Masslosigkeiten hinreissen lassen. Wenn er auch dicke Lichter aufsetzt, sobald ein heller Strahl eine Form hervortreten lässt, so ist er massvoll im Helldunkel und erreicht die grösste Tiefe seiner Schatten durch einfache, dünne Pinselstriche. Trotz dieser Maurerarbeit ist die „Ansicht von Delft“ doch ein völlig überraschendes Meisterwerk für alle Kunstliebhaber, denen van der Meer nicht geläufig ist.

31) EINE SITZENDE FRAU, DAS NEUE TESTAMENT PERSONIFIZIEREND. Königl. Gemälde-Galerie (Mauritshuis) im Haag.
32) CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA. Sammlung des Herrn Coats, Skalmorlie Castle, Schottland.
33) DIANA MIT IHREN NYMPHEN. Königl. Gemälde-Galerie (Mauritshuis) im Haag.

NACHWORT.

Die Studie Bürger-Thorés über Vermeer befindet sich, wie sie hier von Paul Prina übersetzt und herausgegeben wurde, in der Gazette des Beaux-Arts, Band 21, (Paris 1866) S. 297—330 und S. 458—470. Ein von Bürger-Thoré aufgestellter Catalogue raisonné reicht von S. 542—575 desselben Jahrgangs. Dieser Katalog war in solcher Form nicht wiederzugeben, es ist jetzt allgemein anerkannt, besonders dank den Forschungen des holländischen Kunstgelehrten Hofstede de Groot, dass von den mehr als 70 Bildern, aus denen Bürger-Thoré Vermeers Oeuvre bestehen lässt, sicher die Hälfte zu streichen ist, z. B. gehören alle Dünen- und Waldlandschaften darunter seinem Harlemer Namensvetter zu. Jener Katalog reduziert sich also in der vorliegenden Ausgabe auf ein Verzeichnis der authentischen Werke, in das eine Anzahl von Auktionsberichten, sowie die Bildanalysen mit aufgenommen wurden. Die letztern hat der Herausgeber aus den „Musées de la Hollande“ Bürger-Thorés ergänzt. Die authentischen Bilder sind hier in Versalien gedruckt.



Die Vermeerliteratur, die von der Studie Bürger-Thorés in so glänzender Weise eingeleitet wird, ist hier möglichst zu Rat gezogen worden. Sie ist nicht umfangreich. Ausser rein archivalischen Untersuchungen von Havard (Monographie in der Sammlung „Artistes Célébres“, vergriffen),

Obreen und Bredius ist besonders der Aufsatz hervorzuheben, den Cornelius Hofstede de Groot in den Graphischen Künsten (Wien 1895) S. 16—24 Vermeer gewidmet hat. Ferner hat soeben (März 1906) im Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, eine grosse Sammlung von 33 Photogravüren nach Gemälden Vermeers zu erscheinen begonnen, deren biographischer und beschreibender Text, wie überhaupt die ganze Anlage ebenfalls von Prof. Dr. Hofstede de Groot herrührt. Diese 33 authentischen Werke sind über zehn Museen und sechzehn Privatsammlungen verteilt. Ebenso behandelt Prof. Hofstede de Groot den Maler auch in seiner Neuausgabe des J. Smithschen Catalogue raisonné.

Die vier Bilder, mit denen diese Studie ausgestattet ist, sind: Ansicht der Stadt Delft (Haag, k. Gemäldegalerie), Die Kupplerin (Dresden, Gemäldegalerie), Die Spitzenklöpplerin (Paris, Louvre), Das lesende Mädchen (Amsterdam, Rijksmuseum).

Zum Schluss wird man gern hören, was Justi über Thorés kritisches Talent geschrieben hat. Er äussert sich (in seinem Werk: Velasquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888) wie folgt: „Thorés Aperçus sind ganz aus dem Umgang mit den Originalen gewonnen; sie sind wie eine stenographierte Causerie in Ausstellung und Galerie. Dieser taktfeste Kritiker moderner und alter Maler, der meist den Nagel auf den Kopf traf, war bekanntlich sogar Bahnbrecher in der Methode des Gemäldestudiums, und dass er an dem Ringen der Kunst der Gegenwart leidenschaftlich Anteil nahm, hat seine Schilderungen nur belebt. Er war einer von jenen geborenen Malern, die nur mit der Feder gearbeitet haben und seine Feuilletonaphorismen sind zuverlässiger als manche gelehrte Bücher; seine geflügelten Worte haben unwiderstehliche Überzeugungskraft, weil sie nur die erste Empfindung ausdrücken, welche das Schreibtischfieber des Monographisten oft verfälscht."

Im selben Verlag sind erschienen:

Karl Scheffler, Konventionen der Kunst.
In Bütten brosch. M 1.50. In Ganzleder M 3.—.

Graphik und Weltanschauung. Eine Studie.
Brosch. M 1.20.

H. P. Berlage, Gedanken über Stil in der Baukunst.
Mit 8 Zeichnungen Berlages. Brosch. M 1.50.

Steinschnitte, Medaillen und Plaketten
von Paul Sturm. Brosch. M 1.50.

Walter Tiemann, Die Ellerntorsbrücke in Hamburg.
Eine Steinzeichnung. M 18.—.

Diese Studie über den Delfter Vermeer wurde
gedruckt von Poeschel & Trepte in Leipzig



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01076 8386

